



# VISUAALISEN MAAILMAN SUUNNITTELU

Production Design Lyhytelokuvaan Ennustus

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö  
Valoilmaisu  
Marraskuu 2009  
**Anu Valkeinen**

# OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

**Anu Valkeinen**

***Visuaalisen Maailman Suunnittelu***

Marraskuu 2009

55sivua

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Valoilmaisu

Lopputyön muoto: Projektimuotoinen

Lopputyön ohjaaja: Eero Pölönen

Avainsanat: Lavastus, tarpeisto, elokuva, suunnittelu, tuotanto.

Opinnäytteeni kertoo Ennustus nimisen lyhytelokuvan production designistä, eli visuaalisen maailman suunnittelusta. Ennustus sijoittuu 1940- ja 1950-luvuille maaseudulle, joten elokuvan visuaalisella ilmeellä oli tarinassa tärkeä rooli. Tässä opinnäytteessäni käsittelen työnkuvaani Ennustuksen visuaalisen maailman suunnittelijana, työn haasteita ja ongelmia sekä pohdin, oliko visuaalisen maailman suunnittelusta hyötyä elokuvan muilla osa-alueilla. Tätä osiota varten olen haastatellut elokuvan ohjaajaa, kuvaajaa ja puvustajaa, joiden kanssa tein tiivistä yhteistyötä. Käsittelen hieman myös Yhdysvaltalaiseen Production Designia ja vertaan sitä suomalaisien elokuvien visuaaliseen suunnitteluun.

## THESIS SUMMARY

**Anu Valkeinen**

***Production Design***

November 2009

55 pages

TAMK University of Applied Sciences

Media Programme

Lighting Area of specialisation: Lighting design

Type of Final Project: Project

Thesis supervisor: Eero Pölönen

Keywords: Set desing, properties, movie, design, production

### **Abstract:**

My thesis is about production design for the short film Rain Must Fall. The film was a student project which was also my final project at TAMK University of Applied Sciences. Rain Must Fall takes place in Finnish countryside in the late 1940's and 1950's, so the way the film looks played an important role in the movie. In this thesis I consider my role as a production designer, and the challenges and problems I met during this project. I also clarify the history and meaning of production design in United States of America, where the title Production Designer is from. I shortly treat design in Finnish films and compare it to production design in United States of America.

# Sisällys

<b>1 Johdanto.....</b>	<b>5</b>
<b>2 Mitä on production design?.....</b>	<b>6</b>
2.1 Production designin historia yhdysvalloissa .....	7
2.2 Nykypäivän production design .....	10
2.3 Yhdysvaltalaisen Production Designerin ja suomalaisen päälavastajan erot ja yhtäläisyydet .....	11
2.4 Production designerin työnkuva, työtavat ja työvälineet.....	14
2.5 Production Designerin työryhmä ja työnjako .....	16
2.6 Mitä on hyvä production design? .....	18
<b>3 Production design Ennustuksessa.....</b>	<b>20</b>
3.1 Ennustuksen visuaalinen suunnittelu .....	20
3.2 Värimaailmat .....	22
3.3 Kuvauspaikkojen valinta.....	24
3.4 Kuvauspaikkojen lavastuksen suunnittelu.....	28
3.5 Ennustuksen taiteellinen työryhmä.....	34
3.6 Lavastus, rekvisiitta ja tarpeisto .....	37
3.7 Lavasteseinä.....	41
3.8 Puvustus ja maskeeraus .....	44
<b>4 Ennustuksen taiteellisen puolen haasteet ja ongelmat .....</b>	<b>47</b>
4.1 Työryhmän kokoamisen ongelmat .....	48
<b>5 Visuaalisen suunnittelun hyöty Ennustuksessa .....</b>	<b>50</b>
<b>6 Ajatuksia.....</b>	<b>52</b>
<b>Lähteet .....</b>	<b>55</b>



# 1 Johdanto

Syksyllä 2007 sain luettavakseni varhaisen käsikirjoitusversion jonka työnimenä oli Ennustus. Ennustus kertoi erään perheen traagisen tarinan sodan jälkeisessä jälleenrakentamisen ajan Suomessa. Lukiessani käsikirjoitusta tunsin heti vetoa tarinaan ja sen ajankuvaan. Näin tarinan henkilöt ja tapahtumapaikat elävästi mielessäni ja tiesin heti, että tässä oli tarina, jonka toteuttamisessa elokuvaksi haluan ehdottomasti olla mukana. Puolitoista vuotta myöhemmin katsoimme Ennustusta valkokankaalta ensi-illassa. Usko oli koetuksella moneen kertaan tuotantoprosessin aikana, mutta lopulta elokuva oli valmis. Ennustus oli suuri ja työläs projekti opiskelijoiden toteutettavaksi, mutta se oli tietoinen valinta. Sinä päivänä syksyllä 2007, kun luin Ennustuksen käsikirjoitusta ensi kertaa, otimme käsikirjoittaja-ohjaaja Anna-Kaisa ”Niisku” Haapalan kanssa tietoisien riskien: Ennustuksesta tulee lopputyömme, kävi miten kävi.

Toimin ennustuksessa visuaalisen maailman suunnittelijana. Nimike on vapaa suomenos yhdysvalloissa käytössä olevasta Production Designer -nimikkeestä. Minulla ei tuossa vaiheessa vielä ollut täysin selkeää kuvaa siitä, mitä kaikkea kyseinen nimike pitää sisällään. Vasta tehtyämme itse elokuvan, aloin perehtyä tarkemmin siihen mitä production design oikeastaan on. Siitä tulikin tämän opinnäytetyöni kirjallisen osion aihe.

Käsittelen tässä työssäni pääasiassa omaa toimenkuvaani Ennustuksessa, projektin sujumista ja sen ongelmia. Olen haastatellut ennustuksen ohjaajaa, kuvaajaa ja puvustajaa selvittääkseni, miten he kokivat roolini Ennustuksen visuaalisen maailman suunnittelijana ja oliko tekemästäni suunnittelutyöstä heille hyötyä.

Aluksi kuitenkin selvitän mitä Yhdysvaltalainen production design on ja mistä kyseinen työnkuva juontaa juurensa. Sivuan myös hieman sitä, miten Suomessa vastaava ammatinkuva toimii, ja onko Suomessa ylipäättään tilaa visuaaliselle suunnittelijalle.

## 2 Mitä on production design?

Tarinan luominen elokuvaksi tai tv-sarjaksi on taiteenlajina haastava. Toteutuakseen se tarvitsee monen eri alan ammattilaisia, ”taiteilijoita”, yhdistämään osaamisensa ja luovuutensa saman päämäärän saavuttamiseksi. Samalla kun elokuvan teko vaatii korkeaa teknistä osaamista, se vaatii tekijöiltään myös kykyä hahmottaa asioita dramaturgisesti, visuaalisesti, ja emotionaalisesti. On toisaalta kyettävä toimimaan itsenäisenä ammattilaisena ja kuitenkin osana tasavertaista työryhmää jolla on sama päämäärä. On uskallettava antaa oma työnsä muiden käsiin ja luotettava siihen, että lopputulos on onnistunut.

Koska elokuvan tavoite on tarjota katsojalle kokonaisvaltainen elämys ja herättää sekä tunteita että ajatuksia, täytyy kokonaisuuden olla kaikilta osin toimiva ja eheä. Katsojan ei tarvitse ”ymmärtää” taidetta tai edes elokuvataidetta nauttiakseen elokuvasta ja sen tarjoamasta tarinasta ja viihdearvosta. Lopputuloksen onnistuneisuus mitataan yleensä katsojien tyytyväisyydellä, ja siitä syystä myös yksikin epäloogisuus tai virhe voi pahimmassa tapauksessa vaikuttaa kymmenien ihmisten kuukausien työhön negatiivisesti. Jos jokin lopputuloksessa häiritsee katsojaa ja rikkoo luodun illuusion, ei kokonaisuuden uskottavuuteen auta se, kuinka hienosti muut osa-alueet tuotannossa on toteutettu. Production Designer Jeanne Oppewall onkin sanonut, että jos elokuvaa katsoessa jokin sininen takki taustalla vie huomion pois itse tarinasta ja sen hahmoista, sen takin ei silloin pitäisi olla siellä. (Lumme, 61)

Kaikille elokuvia katsoneille on varmaan selvää, että eri osa-alueita on ollut toteuttamassa eri alojen henkilöt. Kuvauksesta on vastannut kuvaaja, ohjauksesta ohjaaja, puvustuksesta puvustaja, ja niin edespäin. Mutta mistä vastaa Production Designer? Nimike näkyy lähes kaikkien yhdysvalloissa tuotettujen elokuvien ja tv-sarjojen alku- ja lopputeksteissä, mutta silti nimike kuulostaa vieraalta. Syynä siihen, etten itse ole kiinnittänyt kyseiseen nimikkeeseen aikaisemmin mitään huomiota, on nimikkeen epämääräisyys. Production design ei oikeastaan kerro mitään tehtävän sisällöstä, vaikka se on yksi näkyvimpiä osa-alueita valmiissa elokuvassa.

Production Designer kuulostaa kuitenkin hienolta nimikkeeltä. Se kuulostaa henkilöltä, jolla on valtaa, vastuuta ja rahaa ja joka on jollakin tavalla tekemisissä elokuvan tuotta-

misen kanssa. Production design kuulostaa massiiviselta ja vaikeasti hahmotettavalta työnkuvalta, joka voi pitää sisällään lähes mitä tahansa. Kuitenkin se minkä katsoja usein kokee elokuvan hienoksi kuvaukseksi, on oikeastaan juuri hyvän production designin tulos tai onnistunut kuvauspaikan valinta. Kuvaukseen yleensäkin kiinnitetään enemmän huomiota kuin elokuvan suunnitteluun, ja siksi myös kuvaaja saa useimmiten työstään enemmän kunniaa kuin Production Designer. Elokuvassa kuvaus on niin ilmeinen osa-alue, että sen merkitys on helpompi käsittää kuin production design. Amerikkalainen Production Designer Richard Sybert kiteyttää asian hyvin: ”Jos joku sanoo ”kuvaaja”, ajattelet, että se on se kaveri joka käyttää kameraa. ”Pukusuunnittelija” – se on myös helppo määritellä. Mutta mikä on Production Designer? Se on nimike joka vielä hakee määritelmää.” (Ettegui, 7)

Sanakirjan mukaan Production Designer on taiteilija, joka on vastuussa koko elokuvan visuaalisen ilmeen suunnittelusta. (<http://www.imdb.com/Glossary/P>) Production Designer siis suunnittelee miltä tarinan tapahtumaympäristöt ja henkilöhahmot näyttävät. Hän tekee yhteistyötä ohjaajan ja kuvaajan kanssa ja johtaa omaa taiteellista työryhmäänsä Art Departmentia. Production Designer siis luo yhdessä ohjaajan kanssa käsikirjoitukselle kolmannen ulottuvuuden.

Pitkän linjan production designer Robert Boyle, joka vastaanotti vuoden 2008 Oscar-gaalassa kunnia- Oscarin mittavasta työstään elokuvien Art Directorina ja Production Designerina, määrittelee työnkuvaansa näin: ”Production Designerin antaa käsikirjoitukselle fyysisen tulkinnan ja on vastuussa siitä, että ympäristö, jossa tarina ja toiminta tapahtuvat, on katsojasta uskottava.”

Production Designer -nimikkeelle ei ole vastinetta suomen kielessä. Suomeksi, joka omasta mielestäni avaa parhaiten termin merkityksen, voisi olla elokuvan visuaalinen suunnittelija. Siis henkilö, joka suunnittelee elokuvan koko visuaalisen ilmeen. Suomessa ammatinkuvaa lähinnä vastaa nimike ”päälavastaja”.

## 2.1 Production designin historia yhdysvalloissa

Yhdysvalloissa production designillä on takanaan jo pitkä historia. Elokuvalavastajien ammattikunta on ollut olemassa yhtä kauan kuin fiktiivisiä tarinoita on kerrottu elokuvan keinoin. 1900-luvun ensimmäiselle vuosikymmenelle asti elokuvat olivat lähinnä filmattua teatteria. Elokuvan designin historiaa tutkineen Ranskalaisen Art Directorin



Léon Barsacqin mukaan vuonna 1908 kuvaustapaan tuli kuitenkin mullistava muutos, kun aikaisemmin liikkumattomalla jalustallaan seissyt kamera otettiin mukaan keskelle tapahtumia. Kuvaustavan muutos vaikutti myös ratkaisevasti lavastajien työtapoihin, sillä kaksiulotteiset teatterimaiset lavasteet eivät enää riittäneet, vaan alettiin vaatia näyttävämpiä kolmiulotteisia kuvausympäristöjä. Koska elokuvia kuvattiin rakennetuissa lavasteissa, näiden varhaisten lavastussuunnittelijoiden, eli Art Directorien ammattikunta toimi tärkeässä roolissa elokuva-alalla aina 1910-luvulta lähtien. (Ettegui, 7-8)

Suurien elokuvastudioiden kulta-aika 1930-luvulta alkaen oli myös production designin kulta-aikaa. Yhdysvalloissa tuotantoyhtiöillä oli omat studiossa joihin kaikki elokuvien tapahtumamiljööt luotiin. Valtavien hallien sisätiloihin ja takapihoille rakennettiin massiivisia lavasteita, joka esittivät kaikkea kaupungeista viidakkomaisemiin ja studiotekniikka loi mahdollisuuksia luoda erilaisia luonnonilmiöitä vedenpaisumuksista maanjäristyksiin. Hollywoodissa suurimmat tuotantoyhtiöt loivat omat tunnistettavat tyyliinsä jotka näkyivät jokaisessa niiden tuottamassa elokuvassa. Näin ollen ohjaajilla ei ollut sananvaltaa elokuviensa visuaaliseen ilmeeseen, vaan elokuvien yleisilmeestä vastasi tuottaja ja studion vakituinen johtava Art Director, joka puolestaan johti koko studion taiteellista henkilökuntaa Art Departmentia. (Varjojen valtakunta, 80-82)

Studioiden omat taideosastot toimivat kuin arkkitehtitoimistot. Lavastustyö tapahtui kokonaan saman katon alla suunnitteluvaiheesta toteutukseen. Jokaista työvaihetta varten oli oma osastonsa jossa työskenteli vakituinen henkilökunta. Palkkalistoilla oli niin teknisiä piirtäjiä, puuseppiä, lavasterakentajia kuin maalareita, ja studion johtava Art Director valvoi kaikkea lavastetyötä mitä studioilla tuotettiin. Johtava Art Director myös nimesi jokaiseen studiolla tuotettavaan elokuvaan erillisen Art Directorin, joka sitten vastasi elokuvan visuaalisesta suunnittelutyöstä. Tämän jälkeen hänen tekemänsä lavastussuunnitelmat menivät eteenpäin eri yksiköille, jotka ryhtyivät toteuttamaan niitä. Johtavan Art Directorin tehtävä oli toimia työnjohtajana ja pitää huoli siitä, että kaikkien tuotantojen lavastukset noudattelivat studion tyyliä. (Heisner, 2)

Varsinaista Production Designer -nimikettä käytettiin ensimmäisen kerran vasta vuonna 1939 elokuvassa *Gone With the Wind*. Tämän näyttävän eepin Hollywood elokuvan Art Director, Willian Cameron Menzies oli hyvin tarkka koko elokuvan visuaalisesta ilmeestä. Hän oli tehnyt tarinasta yksityiskohtaisen kuvakäsikirjoituksen jonka avulla hän kontrolloi sitä, miltä elokuvan jokainen kuva näytti. Menziesin kuvakäsikirjoitusta

noudatettiin kuvauksissa tarkasti, ja tunnustuksena tästä tärkeästä työpanostuksesta elokuvan tuottaja David O. Selznick nimesi Menziesin elokuvan Production Designeriksi.

Hyvin pian Hollywoodissa ryhdyttiin nimeämään muitakin Art Directoreita Production Designereiksi ja Art Directorin nimike siirtyi visuaalisessa päävastuussa olevan henkilön avustajalle. Siinä missä Production Designer vastasi elokuvan visuaalisesta ilmeestä, Art Director piti huolen budjeteista ja aikatauluista ja valvoi lavasteiden valmistumista. Production Designerin ja Art Directorin työnjako on pääasiallisesti säilynyt samana tähän päivään asti vaikka työnkuvat joskus risteävätkin. Epäselvyyttä työnjaosta lisää vielä se, että American Academy of Motion Picture Arts and Sciences jakaa Oscarin edelleen parhaalle Art Directorille. (Ettegui 8)

(tarkistettu 14.1.2009 <http://www.oscars.org/awards/academyawards/oscarlegacy/2000-present/2008/winners.html>)

Toinen maailmansota teki muutoksen tapaan tehdä elokuvia. Italiassa syntyi ensin neo-realistinen elokuvantekijöiden oppikunta, joka kuvasi elokuvia oikeissa ympäristöissä. Vasta myöhemmin viisikymmentäluvun lopulla suuremman muutoksen alalla sai aikaan Ranskassa syntynyt elokuvan uusi aalto, nouvelle vague, joka otti esimerkkinsä tästä varhaisemmasta Italialaisesta neorealistisesta tyylistä. Eurooppalaiset elokuvantekijät jalkautuivat studioista ihmisten pariin ja elokuvia ryhdyttiin kuvaamaan oikeissa miljöissä aidoilla kuvauspaikoilla. Syntyi auteur ohjaajien ammattikunta, jotka pitivät itseään ensisijaisesti taiteilijoina. Nämä auteur ohjaajat keskittyivät elokuvan puitteiden sijaan itse sisältöön, ja kuvauspaikkojen jo ollessa olemassa, heidän mielestään niiden lavastamiseen ja rekvisitoimiseen kykeni kuka tahansa.

Samoihin aikoihin Amerikassa studioiden kulta-aika tuli tiensä päähän ja uusi tyyli tehdä elokuvia rantautui myös sinne. Tämän uuden aikakauden taidonnäytteitä olivat muun muassa elokuvat Bonnie ja Clyde (1967) sekä Easy Rider (1969). On ironista, että pian sen jälkeen kun studioissa massiivisia elokuvamiljöitä luoneita Art Directoreita ryhdyttiin tituleeraamaan Production Designereiksi, ammattikunnan tarve siinä muodossa väheni. (Varjojen valtakunta, 148; Ettegui, 8-9)

## 2.2 Nykypäivän production design

Tänä päivänä Production Designereiden ammattikunta on vakiinnuttanut asemansa yhdysvaltalaisissa elokuva- ja tv-tuotannoissa. Entisen kaltaisia studioiden ylläpitämiä taideosastoja on kuitenkin enää vain Universal Studioilla ja Disneyllä. Production Designerit palkataan jokaiseen elokuvaan erikseen ja he kokoavat itselleen taiteellisen työryhmän. Production Designerin elokuvaan valitsee joko ohjaaja tai tuottaja.

Elokuvien tekoa ei nykyään ole sidottu pelkästään studioihin tai oikeisiin kuvauspaikkoihin, vaan vaihtoehtoja on useampia. Tämä on laajentanut elokuvalavastamisen mahdollisuuksia, mutta samalla se on lisännyt myös Production Designerin vastuuta tuotannosta. Production Designer on paljon muutakin kuin pelkkä lavastaja. Tänä päivänä Production Designer kantaa suuren vastuun elokuvan toteutumisesta muutenkin kuin vain suunnittelemalla sen visuaalisen ilmeen. Production design ei ole pelkästään kuvien suunnittelua, vaan suunnitelmissa täytyy ottaa myös huomioon kuinka paljon rahaa ja vaivaa ympäristöjen toteuttamiseen käytetään. Tänä päivänä Production designer on ehdottoman tärkeä apu tuottajalle ja ohjaajalle etsiessään tapaa, jolla elokuva voidaan toteuttaa. (Ettegui, 9)

Studioiden aikakautena 1930-luvulla Production Designeriä vastaavassa toimenkuvassa toimineet olivat saaneet koulutuksensa muihin taiteenlajeihin. Monet tulivat alalle taidekouluista, mutta suurin osa oli koulutukseltaan arkkitehteja. Heistä moni oli valmistunut ammattiinsa 1930-luvun laman aikana jolloin oman alan töitä ei ollut saatavilla. Kun elokuvateollisuus tarvitsi osaavia lavastesuunnittelijoita, moni otti mielellään vastaan tarjottuja töitä. Nykyisilläkin Production Designereillä on hyvin erilaisia taustoja. Koulutus pohjana on arkkitehtuuria, piirtämistä, klassisia taiteita, pukusuunnittelua, elokuvaopintoja ja teatteria. Yhdysvalloissa ei ole saatavilla kattavaa production designiin tähtäävää koulutusta. Vain muutama yliopisto ja elokuvakoulu tarjoaa aiheesta kursseja. Monet saavat oppinsa toimiessaan Art Directoreina Production Designerien alaisuudessa, ja jotkut onnekkaimmat onnistuvat luomaan eräänlaisen mestari-oppipoikasuhteen alalla toimiviin Production Designereihin. (Heisner, 3)

Monialaisuus ja laaja tietotaito onkin Production Designerille eduksi. Production Designer Jeanne Oppewallin mukaan Production Designerilla täytyy olla tietämystä taidehistoriasta, arkkitehtuurista, kulttuurista ja hallittava perustaidot piirtämisestä ja pienoismallien teosta. Hänen mukaansa on myös hyvä jos tuntee kirjallisuutta, tarinanker-

rontaa tai teatteria. Ammatissa toimivat ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että varsinainen oppi Production Designeriksi tulee vain työn kautta. (Lumme, 62; Heisner, 3)

Erilaisista taustoista huolimatta, yhteistä kaikille Production Designereille on luovuus, kyky havainnoida ympäristöä ja tehdä yhteistyötä. Hyvä Production Designer ymmärtää elokuvan tekemisen kokonaisuutena. Ei riitä, että osaa vain lavastaa hyvin, pitää myös ymmärtää miten oma työ vaikuttaa muun työryhmän toimintaan ja itse valmiiseen elokuvaan. Production Designer Stuart Graigin mielestä suurin osa päätöksistä jotka Production Designer tekee, ei vaikuta ainoastaan siihen miltä elokuva näyttää, vaan myös koko tuotantoprosessiin. (Ettegui, 73)

### **2.3 Yhdysvaltalaisen Production Designerin ja suomalaisen päälavastajan erot ja yhtäläisyydet**

Production Designereita, tai vastaavia suomenkielisellä nimikkeellä toimivia henkilöitä ei näy suomalaisten elokuvien eikä tv-sarjojen lopputeksteissä. Esimerkiksi Suomen Elokuvasäätiön vuonna 2008 rahoittamista 18 elokuvasta yhdenkään tekijätiedoissa ei mainita erikseen Production Designeria. (<http://www.ses.fi/> luettu 14.1.2009) Tarkemman selvityksen tuloksena näistä vain yhden elokuvan kotisivujen tekijätiedoissa mainitaan nimike ”Production Design”. (Dark Floors-The Lordi Motion Picture <http://www.darkfloorsmovie.com/> luettu 14.1.2009)

Suomessakin on kuitenkin tehty viimeaikoina visuaalisesti näyttäviä elokuvia. Kuka sitten on vastannut näiden elokuvien visuaalisesta ilmeestä?

Heli Kivelä on haastatellut suomalaisia elokuva- ja tv-alan ammattilaisia vuonna 2005 tehdyssä opinnäytetyössään ”Production Design, merkitys ja hyödyntäminen suomalaisessa elokuva- ja tv-tuotannossa”. Haastatteluista ilmenee, että Production Design onkin yllättäen terminä monelle alan ihmiselle tuttu, mutta sen varsinainen tarkoitus tuntuu olevan epäselvä. Nimikkeiden käytön mielivaltaisuus aiheuttaa lisää epäselvyyttä. Lavastaja Markku Pätilä kertoo, että hänen nimikkeensä on joissakin tuotannoissa ollut Production Designer, joissakin Art Director ja joissakin Set Designer. (Kivelä, 13)

Suomalaisten elokuvien tekijätiedoissa usein mainitaan yksinkertaisesti nimike lavastaja. Saman elokuvan tiedoissa, esimerkiksi nettisivuilla, saattaa kuitenkin lähteestä riipuen kyseinen nimike olla käännetty Production Designeriksi, Art Directoriksi tai Set

Designeriksi. Kyseiset nimikkeet toki sopivat suomalaisen lavastajan toimenkuvaan, sillä usein suomalainen lavastaja on kaikkea niitä. Mutta kuitenkin Yhdysvalloissa, joista nimikkeet ovat lähtöisin, jokainen on ammatinkuva erikseen ja niille on oma tekijänsä.

Yhdysvalloissa Production Designer on nimensä mukaisesti ensisijaisesti suunnittelija. Markku Pätilä sen sijaan toteaa, ettei Suomessa ole mahdollista olla tuotannossa vain suunnittelijana. Hän itse pitääkin käytännön työstä enemmän kuin suunnittelusta, ja hänen mukaansa tärkeämpää lavastajalle on tunnelman luominen kuin piirustusten esittely. (Kivelä, 14)

Suomessa elokuvien budjetit ovat huomattavasti pienempiä kuin Yhdysvalloissa. Tästä syystä myös työryhmät ovat pienempiä. Siinä missä Hollywood -tuotantoon voidaan palkata Production Designerin alaisuuteen laaja toteuttava työryhmä, on suomessa päälavastajan oltava itse mukana suunnittelusta lopulliseen toteutukseen. Yhdysvalloissa myös pukusuunnittelija kuuluu Production Designerin alaiseen taiteelliseen työryhmään. Suomessa pukusuunnittelija on kuitenkin itsenäinen toimija, joka on suoraa yhteydessä ohjaajaan. (Kivelä, 14)

Pukusuunnittelu, samoin kuin maskeeraus, on iso osa elokuvan visuaalista ilmettä. Jos suomalaisissa elokuvissa ei ole käytössä Production Designeriin verrattavaa ammattilaista, niin miten elokuvien yhtenäinen visuaalinen ilme sitten syntyy? Lavastaja Anne Karttusen mielestä Production Designerin työnkuva on suomalaisissa tuotannoissa jaettu ohjaajan, kuvaajan, lavastajan, pukusuunnittelijan, valaisijan ja storyboard -artistin kesken. Siis monta ihmistä vastuussa yhdestä näkemyksestä. (Kivelä, 21)

Kivelän haastatteluista ilmenee hyvin myös ammattilaisten tyytymättömyys ennakkosuunnittelun määrään suomalaisissa elokuvatuotannoissa. Taiteellisella puolella vastuussa olevat henkilöt kaipaavat lisää ennakkosuunnitteluajaa produktioille. Anne Karttusen mielestä liian lyhyet ennakkosuunnitteluajat johtuvat joko taloudellisista resursseista tai siitä, että tuottajat eivät täysin ymmärrä ennakkosuunnittelun arvoa. Karttusen mielestä liian vähäinen ennakkosuunnittelu johtaa työmäärän lisääntymiseen, ylitöihin ja toteutumattomiin haaveisiin. Monesti ryhmien taiteelliset vastaavat tekevät ennakkosuunnittelua jopa palkatta. (Kivelä, 22)

Yhteistä yhdysvaltalaisen Production Designerin ja suomalaisen lavastajan arjessa sen sijaan tuntuisi olevan budjettien tiukkuus. Olipa sitten kyse yhdysvaltalaisesta miljoonabudjetin elokuvasta tai vaatimattomammasta suomalaisesta tuotannosta, taideosastot ovat yleensä niitä, jotka joutuvat nipistämään budjeteistaan. Suomessa budjetit ovat niin tiukkoja, että kaikki mahdollinen on pyrittävä saamaan ilmaiseksi. Markku Pätilän mukaan syy siihen on se, ettei tuotantoportaalla usein ole käsitystä siitä mitä minkäkin tekeminen maksaa, ja se vaikeuttaa lavastajien työtä. Pätilä mielestä tuottajia pitäisi kouluttaa niin, että he ymmärtäisivät paremmin mitä lavastajien työ on, ja mihin lavastusbudjetit kuluvat. Silloin lavastajien ei tarvitsisi heti alalle tultuaan oppia kerjäämään tavaroita ilmaiseksi. (Kivelä, 17–20)

Toinen yhteinen ongelma joka hankaloittaa suomalaisten lavastajien ja yhdysvaltalaisen Production Designereiden työtä on työryhmien muuttuvuus. Töitä tekisi mielellään projektista toiseen saman hyväksi havaitun työryhmän kanssa. Markku Pätilän mielestä ei vakituinen työryhmä kuitenkaan ole edellytys hyvälle lopputulokselle, vaikka se työntekoa helpottaisikin. Pätilä tosin itsekin käyttää mieluiten samoja ihmisiä koska tietää, että he osaavat tehdä sen, mitä pyydetään. (Kivelä, 19)

Suomessa, kuten Yhdysvalloissakaan ei juuri ole koulutusta production designille. Suomessa nykyiset elokuvalavastajat valmistuvat lavastajiksi alan kouluista, kuten esimerkiksi Taidekorkeakoulusta, mutta production designiin tähtäävää koulua ei ole. Pätilä on itse luennoinut lavastusopiskelijoille Taidekorkeakoulussa ja huomannut, ettei melkein valmiilla lavastajilla ollut tietoa siitä, mitä elokuvalavastajan työ oikeasti on. Pätilän mielestä opiskelijoiden olisi tärkeää oppia näkemään mitä lavastuksen toteuttaminen kulloinkin vaatii, jotta he eivät tekisi mahdottomia suunnitelmia vaan miettivät, mikä on toteutettavissa, ja miten se toteutetaan niin, ettei budjetti kulu ensimmäiseen kuvaan. Pätilän mielestä lavastajia pitäisi opettaa lukemaan käsikirjoitusta ja miettimään asioita kameran läpi, sillä lavastajan tehtävä on luoda näyttelijöille tunnelmaa, kameralle kuvia ja ohjaajalle tämän toivomaa maailmaa. (Kivelä, 20)

Lavastaja Anne Karttunen on toiveikas tulevaisuuden suhteen, jossa uudistetulta tv- ja elokuvalavastuksen koulutuksista valmistuisi paremmin Production Designerin ammattinkuvaan sopivia tekijöitä. Karttunen toivoo, että tulevat elokuvalavastajat jo mahdollisesti ymmärtävät hieman enemmän dramaturgiasta, kuvasta, kuvakerronnasta, ohjauksesta ja valosta, mikä kaikki sisältyy production Designerin työhön. (Kivelä, 24)

Suomessakin ollaan siis sitä mieltä, että Production Designereiden tulisi olla moniosajia. Kuvaaja Jean-Noël Mustonen rinnastaa Production Designerin työn apulaisohjaajan toimenkuvaan, jolloin Production Designerinä toimivan henkilön tulisi tuntea hyvin koko elokuvan tuotantoprosessi. (Kivelä, 25)

Useimpien Kivelän haastattelemien alan ammattilaisten mielestä Suomessakin kyllä olisi käyttöä Production Designerille. Visuaalisen suunnittelijan käyttö mahdollistaisi kunnollisen ennakkosuunnittelun, suurempien ja näyttävämpien tuotantojen tekemisen ja helpottaisi koko taiteellisen työryhmän työtä. Pukusuunnittelija Jaana Tamminen on keskustellut kollegoidensa kanssa aiheesta ja he ovat tulleet siihen lopputulokseen, että Production designerille olisi tarvetta. Tammisen mielestä elokuvan yhtenäinen visuaalinen ilme on kaikille taiteellisella puolella työskenteleville kunnia-asia. (Kivelä, 25)

## **2.4 Production designerin työnkuva, työtavat ja työvälineet**

Jokaisella Production Designerillä on omat työtapansa ja työvälineensä. Pääasiassa elokuvan suunnittelutyö kuitenkin etenee samaa kaavaa. Production Designer astuu tuotantoon mukaan jo varhaisessa vaiheessa. Elokuvan visuaalisen maailman suunnittelu alkaa käsikirjoituksen lukemisella ja keskusteluilla ohjaajan kanssa siitä, miten tarinaa lähde-tään toteuttamaan, eli minkälaista visuaalista ilmettä halutaan. Production Designer kuvittaa käsikirjoituksen, purkaa sen osiin tapahtumaympäristöjen mukaan ja visualisoi tarinan maailman kolmiulotteisiksi ympäristöiksi. Työkaluinaan hän käyttää piirtämiään kuvia ja pohjapiirroksia, valokuvia, pienoismalleja tai isoille papereille koottuja ajatus-raamattuja. Nämä ”raamatut” voivat sisältää mitä vain väri- ja kangasmalleista, muodoista, tekstuureista, ja pinnoista, tunnelmakuviin, joita käsikirjoitus suunnittelijassa herättää. Erilaisia tavaroita, kangasmalleja valokuvia, tapetinpaloja, värikarttoja saattaa alkuvaiheessa kerääntyä suuriakin määriä, ja sen jälkeen Production Designer ryhtyy kokoamaan niistä toimivaa kokonaisuutta karsimalla joukkoon sopimattomat elementit pois. (Heisner, 4; Ettegui, 10)

Seuraavaksi Production Designerin täytyy suunnitella miten elokuvan tapahtumaympäristöt toteutetaan. Hän päättää kuvataanko elokuva studiossa, oikeissa ympäristöissä, vai molemmissa. Täytyykö lähteä ulkomaille kuvaamaan vai voidaanko ulkomaiselta vaikuttava lavastus rakentaa jonnekin lähemmäksi. Hän valitsee kuvauspaikat yhdessä ohjaajan kanssa ja päättää sen jälkeen, mitä tekniikoita ja resursseja lavastusten toteuttami-

seen tarvitaan; kuinka paljon lavasteista pitää rakentaa, voidaanko käyttää perspektiiviin maalattuja taustoja ja tarvitaanko tietokoneilla luotuja ympäristöjä. Koko elokuvan budjetti ja aikataulut luovat omat rajoituksensa Production Designerin työlle ja hänen onkin tehtävä koko ajan tiivistä yhteistyötä ohjaajan ja tuottajan kanssa, jotta elokuva saataisiin toteutettua kaikkia tyydyttävällä tavalla. (Heisner, 5)

Production Designerin on ymmärrettävä ja kunnioitettava ohjaajan näkemystä, mutta toisinaan taisteltava oman visionsa puolesta. Hän on kuitenkin tuotannossa se henkilö joka parhaiten tietää, millaisissa puitteissa tarina parhaiten tuodaan esiin. Jeanne Oppewall pitää tärkeänä tunnetta joka hänelle itselleen herää kuvauspaikkoja etsiessä. Jos ohjaajan haluama kuvauspaikka ei hänen mielestään toimi, täytyy ohjaaja saada muuttamaan mieltään. (Lumme, 61)

Kun elokuvan suunnittelutyö on saatu käyntiin, Production Designer kerää itselleen taiteellisen työryhmän, Art Departmentin, tarvittavista osaajista ja laatii koko taiteellisen osaston budjetin ja aikataulun. Stuart Graig jakaa Art Departmentin kahteen yksikköön. Ensimmäinen yksikkö sisältää ammattilaisia jotka muuttavat käsikirjoituksen lopullisiksi piirroksiksi, kuvakäsikirjoituksiksi ja teknisiksi piirroksiksi. Sen jälkeen rakentajat, puusepät, maalarit ja muut rakennusryhmäläiset ryhtyvät toteuttamaan lavastuksia näiden piirrosten mukaan. Toinen yksikkö koostuu henkilöistä jotka somistavat, kalustavat, ja rekvisitoivat kuvauspaikat. Production Designer valvoo kaikkien näiden ammattilaisten työtä ja katsoo, että kokonaisuudesta tulee sellainen kuin hän on suunnitellut. Elokuvien digitaaliset maailmat ja tehosteet teetetään niihin erikoistuneilla yrityksillä. Vuorovaikutus digitaalisten maailmojen luojien ja Production Designerin välillä on oltava tiivistä, jotta tietokoneella luodut kuvat istuvat kokonaisuuteen ja toimivat oikeiden kuvauspaikkojen, lavastusten ja henkilöhahmojen kanssa. (Heisner, 5; Ettegui, 10)

Production Designer valvoo myös tarpeiston hankintaa, jotta kaikki kuvissa näkyvät esineet ovat oikeaa tyyliä tai aikakautta. Hän tekee yhteistyötä pukusuunnittelijan kanssa, jotta näyttelijöiden puvustus ja sopii yhteen elokuvan yleisen ilmeen ja värimaailmojen kanssa. On tärkeää että puvustus tukee tarinaa ja henkilöhahmoja ja että puvut eivät riitele Production Designerin luomien taustojen kanssa tai häviä niihin. (Lumme. 65)



Valaisu on myös iso osa elokuvien visuaalista ilmettä. Vaikka valaisu sinällään ei kuulu Production Designerin alaiseen Art Departmentiin, Production Designer kuitenkin suunnittelee sen, miltä valo missäkin kuvassa näyttää. Hän miettii päävalon suunnat jo luonnostellessaan lavasterakenteita ja käy keskustelua kuvaajan kanssa siitä, millaista valoa hän on kuvaan suunnitellut. Onko valo pehmeää vai kovaa, onko se väriltään kylmää sinertävää vai lämmintä kellertävää, ja niin edelleen. Hänen täytyy myös tietää, jos kuvaaja on ajatellut käyttää valaisuun kuvissa näkyviä valaisimia, eli prakteja, jotta valaisimet ovat tyyliltään oikeanlaisia ja sopivat kokonaisuuteen. (Lumme, 65)

Production Designer ja hänen taiteellinen työryhmänsä aloittavat työnsä jo kuukausia ennen kuvausten alkua. Production Designerin työ ei kuitenkaan lopu kuvausten alkuun, vaan hän myös valvoo lavasteiden pystytystä, kalustusta ja rekvisitointia koko kuvausten ajan. Hän saattaa jopa jo kuvausten alettua joutua suunnittelemaan joitakin kuvauspaikkoja uusiksi tai etsimään kokonaan uusia kuvausympäristöjä. Production Designer kirjaa jälkituotantoa varten muistiin jos kuviin jää elementtejä jotka täytyy myöhemmin poistaa digitaalisesti, koska lavastusryhmä ei ole pystynyt peittämään tai poistamaan niitä kuvista jo kuvauspaikalla. (Lumme, 65)

## 2.5 Production Designerin työryhmä ja työnjako

**Art Department** on elokuvatuotannon taiteellinen työryhmä, joka vastaa koko elokuvan visuaalisen ilmeen toteutuksesta. Art Departmentia johtaa yleensä Production Designer, mutta pienemmissä tuotannoissa joissa Production Designeria ei ole, osastosta vastaa Art Director. Art Departmentin suuruus riippuu aina tuotannon koosta, mutta tärkeimmät siihen kuuluvat henkilöt ovat Art Director, Set Designer, Set Decorator ja Property Master. Pukusuunnittelijat, maskeeraajat ja kampaajat työskentelevät myös Production Designerin valvonnan alaisina, vaikka toimivatkin omina osastoinaan.

**Art Director** toimii Production Designerin apuna ja valvoo lavastuksia toteuttavien taiteilijoiden ja käsityöläisten työtä.

**Set Designer** on eräänlainen lavastusrakennelmien arkkitehti. Hän vastaa Production Designerin tekemien suunnitelmien muokkaamisesta toteutettavaan muotoon. Hän tekee rakennuspiirustukset ja niihin tarvittavat muutokset ohjaajan tai Production Designerin ohjeiden mukaan. Apuna rakennuspiirustusten teossa voi olla Draftsman

**Set Decorator** vastaa kuvausympäristöjen kalustuksesta ja sisustuksesta. Hänen vastuullaan on kaikki mikä näkyy kuvissa, esimerkiksi, matot, tekstiilit, huonekalut, valaisimet, viherkasvit ja niin edelleen.

**Set Dresser** toimii Set Decoratorin alaisuudessa. Hän asettaa paikoilleen verhot ja taukut, huolehtii tavaroiden siirtelystä. Oikeilla kuvauspaikoilla hänen vastuullaan on paikkojen ”riisuminen” lavastusta varten, eli esimerkiksi olemassa olevien tavaroiden siirtäminen pois, sähköjohtojen ja muiden yksityiskohtien peittäminen joita ei haluta kuviin. Set Dresser vastaa kuvien jatkuvuudesta yhdessä Script Supervisorin ja Property Masterin kanssa.

**Swing Gang** on Set Dressereistä koostuva ryhmä, joka toimii myös Set Decoratorin alaisuudessa. Swing Gang ei ole kuvauspaikalla vaan valmistelee jo seuraavan päivän kuvauspaikkoja tai purkaa edellisiä. Swing Gang huolehtii kuvauspaikkojen rekvisitoinnista, hoitaa tavaroiden noudot, kuljetukset, huollot ja palautukset. Swing Gangin työtä johtaa **Lead Person**

**Property Master** huolehtii tarpeistosta. Hän vastaa kaikista sellaisista tavaroista joita näyttelijät käyttävät tai koskettavat kohtauksissa. Hän ostaa, lainaa ja valmistaa elokuvassa tarvittavat esineet ja huolehtii kuvien jatkuvuudesta.

**Scenic Artist** vastaa kaikista lavastusten ja tekstuurien koristemaalauksista, patinoinnista, erikoispinnoista, tekstuurien värjäyksistä ja lavasteina käytettävien taustakankaiden maalaamisesta. Scenic Artist valmistaa myös joitakin tarpeistoon kuuluvia haastavampaa pintakäsittelyä vaativia esineitä, kuten lehtien ja kirjojen kansia.

**Greensman** vastaa kuvauspaikkojen viheralueista

**Location Scout** etsii tuotantoon sopivia kuvauspaikkoja.

**Construction coordinator** on vastuussa lavasteiden rakentamisesta. Hän toteuttaa Production Designerin suunnittelemat lavasteet kolmiulotteisiksi ympäristöiksi, ja johtaa omaa elokuvatuotantoihin erikoistuneista käsityöläisistä, kuten puusepistä ja maalareista koostuvaa työryhmää.

## 2.6 Mitä on hyvä production design?

Production design on yleensä ilmeisintä silloin, kun elokuvan visuaalisella maailmalla on tarinassa selkeä rooli. Tällaisia elokuvia ovat esimerkiksi science fiction-, musikaali-, epookki- ja fantasiafilmit. Mutta samalla tavoin kuin tarinat ja niiden henkilöt ovat käsikirjoittajan keksimiä tai muokkaamia, myös ympäristö jossa tarina tapahtuu, on Production Designerin luomaa illuusiota.

Production design on onnistunutta silloin kun se on huomaamatonta. Elokuvan visuaalinen ilmeen tehtävä on tukea tarinaa ja sen henkilöitä, eikä katsojan ole tarkoitus kiinnittää huomiota pelkästään tarinan ulkoisiin seikkoihin. Production Designerin tehtävä on luoda maailma jota oikeasti ei ole olemassa ja saada katsoja uskomaan ja eläytymään siihen. (Ettegui, 10; Lumme, 61)

Elokuvan visuaalisen suunnittelun ei silti ole tarkoitus jäädä merkityksettömäksi. Sen avulla katsojalle pystytään kertomaan asioita sanattomasti. Sen avulla kerrotaan paljon henkilöhahmoista ja maailmasta joissa he elävät. Sen avulla luodaan elokuvaan tunnelma.

Hyvä production design vie paitsi tarinaa, myös henkilöhahmoja eteenpäin. Hyvin suunniteltu ja toteutettu kuvausympäristö voi auttaa myös näyttelijöitä eläytymään tarinaan ja esittämäänsä hahmoon paremmin. Production Designerin esteettiset valinnat ratkaisevat paljon. Lavasteen koko ja muoto, valo, kuvauspaikka, värit kankaat, tekstuurit ja rekvisiitat kaikki vaikuttavat toisiinsa ja valmiiseen lopputulokseen. Niillä luodaan sopiva ympäristö ja tunnelma niin tarinalle kuin hahmoille. On kuitenkin ymmärrettävä, että elokuvan visuaalisella suunnittelulla ei ole mitään tekemistä sisustamisen tai muodin kanssa. Kaikki ratkaisut tehdään tarinan ehdoilla, eikä tarkoitus ole toimia henkilöhahmojen kotien sisustajana. Production designer Patrizia von Brandenstein on sanonut, ettei kauneinkaan tanssisali ei merkitse elokuvassa mitään, jos se ei tue itse tarinaa. (Ettegui 75, 89)

Production designer voi muutoinkin auttaa työryhmää omilla valinnoillaan. Se, miten lavaste on suunniteltu ja rakennettu voi auttaa kuvaaja, äänittäjää ja valoihmistä työssään. Suunnitteluvaiheessa huomioitua valon suunnat ja näyttelijöiden kulkureitit lavasteessa helpottavat itse kuvaustilannetta. Värivalinnoilla on merkitystä paitsi visuaalisen ilmeen, myös kuvaajan työn kannalta. Suunnitteluvaiheessa on mietittävä minkä väristä

taustaa vasten kasvot tulevat parhaiten esiin ja minkä väristä vasten katoavat, onko lavasteessa tummia sävyjä jotka syövät valoa tai häiritsevästi heijastavia pintoja. On mieltävä minkälaisia tekstuureja tavaroissa tai vaateuksessa on, saavatko ne kuvissa aikaan optisen harhan siitä, että kuvio ”elää”. Äänittäjän työtä helpottaa, kun lavasteessa eikä puvustuksessa ole ylimääräistä ääntä pitäviä materiaaleja. Kaikki valinnat on kuitenkin tehtävä niin, että ne yhdessä tukevat visuaalista kokonaisuutta.

Tärkeintä elokuvan tai minkä tahansa visuaalisen maailman ja ympäristön suunnittelussa kuitenkin on se, mitä tunteita se kokijassa tai katsojassa herättää. Katsoja ei välttämättä kiinnitä huomiota kaikkiin pieniin yksityiskohtiin jos kaikki sopivat kokonaisuuteen ja jos kokonaisuuden välittämä tunne on riittävän koukuttava. Elokuvissa lavastuksen puvustuksen ja kaiken näkyvän täytyy tukea kerrottavaa tarinaa. Niiden on toimittava keskenään niin saumattomasti, että katsoja uskoo näkemäänsä maailmaan. Yksikin virhe rikkoo illuusion ja saa katsojan mielenkiinnon herpaantumaan koko tarinasta. Joskus on tehtävä kompromisseja sen mukaan mikä on totta ja mikä taas katsojan mielestä hyväksyttävää. Etenkin epookkielokuvissa joudutaan usein tekemään kompromisseja jos juuri oikean aikakauden esineitä ei ole saatavilla. Tärkeämpää on kuitenkin saavuttaa tarinaan oikean aikakauden tuntu, kuin pitää orjallisesti kiinni faktoista, ellei olla tekemässä historiallista dokumenttia.

Joskus tosin väritetty totuus on elokuvan visuaalisuuden kannalta parempi kuin täysi totuus. Patrizia von Brandenstein kertoo, että Amadeus elokuvan hautajaiskohtauksessa näyttelijät puettiin koreisiin vaatteisiin todellisuuden vastaisesti, koska Bradensteinin mielestä vettä tippuvat kuraiset surijat koreissa suissaan olivat paljon vaikuttavampi näky, kuin ajankuvan mukaisiin mustiin vaatteisiin pukeutuneet hahmot. (Ettegui, 95)

Ennustusta tehdessäni törmäsin tällaisiin valintatilanteisiin. Ollako täysin uskollinen ajankuvalle vai sille, minkä katsoja mieltää oikeaksi. Tärkeintä on, että kokonaisuus toimii, joten joskus on parempi oikaista totuutta ja saada kokonaisuus välittämään haluttu mielikuva ja tunne katsojille.

### 3 Production design Ennustuksessa

Kun ensimmäistä kertaa luin Ennustuksen käsikirjoitusta, en osannut valita mitä halusin elokuvassa tehdä. Olisinko ollut puvustaja, maskeeraaja, lavastaja, vai rekvisitööri? Mikään näistä vaihtoehtoista ei kuitenkaan tuntunut riittävältä, koska polte koko tarinan maailman luomiseen oli niin vahva. Päätin siis lopulta haukata ison palan ja ryhtyä koko elokuvan ”visuaalisen maailman suunnittelijaksi” kuten me alkuun työnkuvaani kut-suimme. Nimike oli vapaa suomennos Yhdysvalloissa käytössä olevasta Production Designer -nimikkeestä. Minulla ei tuolloin vielä ollut täysin selkeää kuvaa siitä, mitä kaikkea kyseinen työnkuva pitää sisällään, mutta se kuulosti sopivan laajalta ja haastavalta.

Visuaalisen suunnittelijan käyttöön Ennustuksessa oli myös käytännön syitä. Elokuvan tapahtumaympäristöllä ja ajankuvalla on tarinassa oma roolinsa, sillä se sijoittuu 1940- ja 1950 -luvun maaseudulle. Tarinan toteutukseen tarvittiin myös lapsinäyttelijöitä, eläimiä ja pyrotekniikkaa, joten Ennustuksen toteutus oli vaativa paitsi puitteiltaan, myös sisällöltään. Koska oli tiedossa, että visuaalisen maailman toteutus tulisi vaatimaan paljon työtä ja suuren työryhmän, vastuun jakaminen elokuvan visuaalisista elementeistä vastaavan henkilön kanssa antoi ohjaajalle mahdollisuuden keskittyä paremmin itse tarinan sisältöön, näyttelijöihin ja ohjaamiseen. Keskusteltuamme elokuvan yleisilmeestä ja siihen liittyvistä asioista, ohjaajan ei tarvinnut enää huolehtia visuaalisen puolen asioista, vaan kaikki niihin liittyvä hoidettiin minun kanssani. Minä keskustelin asioista edelleen ohjaajan kanssa, jos koin siihen tarvetta. Myös ohjaaja varmisti suoraan minulta, miten minkäkin osa-alueet asiat sujuivat. Tällä tavoin olimme koko ajan molemmat tietoisia siitä missä mennään, eikä informaatiokatkoksia syntynyt.

#### 3.1 Ennustuksen visuaalinen suunnittelu

Ennustuksen suunnittelutyö aloitettiin jo paljon ennen kuin käsikirjoitus oli saanut lopullisen muotonsa. Oli hyvä, että sain olla mukana jo käsikirjoituksen muokkausvaiheessa, koska silloin pystyimme keskustelemaan tarinan kohtauksista ja erilaisista vaihtoehtoista tarinan toteutuksen kannalta ohjaaja-käsikirjoittaja Anna-Kaisa ”Niisku” Haapalan kanssa. Pohdimme paljon käsikirjoituksen toteutukselle asettamia haasteita ja pyörittelimme jonkin verran tarinan loppua. Antin ratkaisusta oli alkuun monta eri vaih-

toehtoa, mutta talon poltto tuntui tarinan kannalta parhaalta vaihtoehdolta. Epäilimme tosin mahdollisuuksia sen toteuttamiseen.

Luettuani ensimmäisen kerran silloisen käsikirjoitusversion, minulla oli heti vahva näkemys elokuvan visuaalisesta maailmasta. Mielikuvani tapahtumaympäristöistä ja henkilöistä oli onneksi hyvin samanlainen kuin ohjaajalla itsellään. Teimme ensin yhdessä alustavaa suunnittelutyötä keräämällä ajatuskuvia paikoista, henkilöistä, esineistä ja asioista jotka parhaiten kuvasivat sitä ympäristöä, jossa koimme tarinan tapahtuvan. Kokosimme materiaaleista suurelle pahviarkille kokonaisuuden, eli niin sanotun ajatusraamatun, joka yhdellä silmäyksellä kertoi, minkälaiselta elokuvan visuaalinen maailma voisi näyttää ja minkälaiseen tunnelmaan pyrimme. Toin pinon erilaisia värikarttoja tutkittavaksi, joista sitten valikoitui elokuvan puvustuksen ja lavastuksen värimaailma. Joistakin asioista ohjaajalla oli jo alussa hyvin selkeä näkemys. Yksi tällainen asia oli esimerkiksi se, millasia hevosen ja lehmän tulisi olla. Paitsi ohjaajan näkemyksen, myös ajankuvan kannalta oli tärkeää, että hevonen olisi rodultaan Suomenhevonen ja lehmä ruskeasävyinen Suomenkarjalehmä joka oli yleisin lehmärotu Suomessa 1940–50-luvuille asti. Lehmän ja hevosen hankinta siirtyi sen jälkeen järjestäjien vastuulle.

Kovin tarkkoja lavastussuunnitelmia en voinut vielä tässä vaiheessa miettiä, koska kuvauspaikkoja ei ollut löydetty. Olin kuitenkin määritellyt tarinan vaatimien kuvauspaikkojen määrän ja laadun ja keskustelimme sen jälkeen ohjaajan kanssa yhdessä siitä, mitä ominaisuuksia toivoimme näiltä kuvauspaikoilta. Oli esimerkiksi selvää, että tarvitsimme oikean pihapiirin josta löytyy 1940- 50-lukujen aikana rakennettu talo, ulkorakennus ja talli tai navetta. Navetan sisäkohtauksiin tarvitsimme paikan, joka ei olisi liian nykyaikainen, vaan josta saisi pienillä muutoksilla ajankuvaan sopivan navetan sisätilan. Peltokohtaukseen oli etsittävä heinäpelto, joka vielä kuvausten aikaan, eli elokuussa olisi niittämätön ja luonnontilassa.

Alkusuunnitteluvaiheessa aloimme myös heti miettiä polttokohtauksen toteutusta. Kävimme läpi erilaisia vaihtoehtoja, muun muassa pienoismallin tekoa, mutta päädyimme lopulta siihen, että aidon kokoinen ja talon näköinen lavasteseinä toimisi koko tarinan toteutuksen kannalta parhaiten. Samaa seinää voitaisiin käyttää alun rakennuskohtauksissa, ja ajattelin, että seinän muutosten avulla voisi myös kertoa katsojille ajan kulumisesta ja talon rakennustöiden etenemisestä.

Keskustelimme myös henkilöiden tyylistä ja vaatetuksesta. Ohjaajalla ja minulla oli heti mielikuva Liisasta vaaleatukkaisena, sinisilmäisenä, sinivalkoruudulliseen essumekkoon pukeutuneena elovenatyttönä. Samoin Laurista molemmilla oli selkeä mielikuva olkainhousuihin pukeutuneena pikkuvesselinä. Piirsin karkeat lyijykynäluonnokset kunkin tarinassa esiintyvän henkilön tyylistä ja täydensin suunnitelmaa myöhemmin valokuvilla. Keskustelimme ohjaajan kanssa vielä henkilöiden värimaailmoista, ja sen jälkeen lähdin työstämään suunnitelmia eteenpäin.



*Kuvasarja 1. Lyijykynäluonnokset tarinan henkilöistä*

### 3.2 Värimaailmat

Värimaailmat olivat yksi selkeimmin tarinan visuaaliseen ilmeeseen vaikuttaneista tekijöistä. Niiden suunnittelu lähti siitä mielikuvasta joka itselläni ajankuvasta on. Halusin tarinan maailman olevan mahdollisimman uskottava ja todenmukainen, mutta toki tiedostin, että omaan mielikuvaani ajankuvasta on vaikuttanut paljon vanhat suomielokuvat ja tuolta ajalta säilyneet kuluneet vaatteet ja esineet. Enhän ole itse elänyt 40- ja 50-luvuilla, eikä minulla voi olla omakohtaista kokemusta tuon ajan maailmasta. Värejä on toki ollut olemassa 40- luvulla siinä missä tänäkin päivänä, mutta niiden suhteen oli tehtävä selkeät rajat. Värien valinnalla halusin korostaa sitä, että tarinassa eletään menneessä ajassa. Samalla tavoin, kuin maisema horisontissa näyttää aina sinertävältä sen ja katsojan välissä olevan ilman vuoksi, halusin katsojan todellisuuden ja tarinan välisen ajan muuttavan värejä haaleammiksi. Halusin maailman näyttävän samalta kuin olisi katsonut vanhaa haalistunutta värivalokuvaa.

Lähdin kehittämään tarinan värimaailmoja kolmen eri näkökulman kautta. Selkein määrittävä tekijä oli tarinassa tapahtuvat ajanmuutokset. Tarinassa esiintyy kolme eri vuodenaikaa alkaen kesästä. Keräsin värikartoista vaaleita, mutta murrettuja sävyjä, joita lähdin tummentamaan syksyä ja talvea kohti. Vaikka vuodenaikojen vaihtuminen käy kuvissa ilmi muutenkin, halusin saada kesän ja syksyn kuviin eri tunnelman värimaailmojen avulla.

Myös se, missä ajassa tarinassa eletään, vaikutti sävyihin. Tarinan alussa eletään kesää vuonna 1948, jonka kohtauksissa halusin pitää värimaailmat hyvin maanläheisinä ja murrettuina. Pyrin välttämään kirkkaan valkoista sävyä ja sen sijaan valitsin mieluummin hieman kuluneen valkoisen ja kerman-, pellavan- sekä harmaansävyjä. Liiallista mustaa pyrin myös välttämään ja sitä näkyykin paljon vain hautajaiskohtauksessa. Värien arkisuus ja maanläheisyys kuvasti tuon ajan elämää, joka kulki jokapäiväisen toimeentulon, eli pitkälti maanviljelyn ja karjanhoidon ehdoilla.

Vuoden 1948 syksy- ja talvikohtaukset tapahtuvat perheen kodin pirtissä. Vanha pirtti on hirsirakenteinen ja valo lämmintä lyhdystä ja kynttilöistä tulevaa valoa. Halusin pitää sisäkuvat pirtissä tummina, mutta lämpiminä ja kodikkaina. Koska tarinassa eletään syksyä ja talvea, myös henkilöiden vaatetus on silloin tarinan alun kesäkohtauksia tummempi.

Siirtymä neljäkymmentäluvulta vuoteen 1956 tekee muutoksen myös väreihin. Kesän 1956 värimaailmassa on selkeää ero tarinan alun kesäkohtauksiin. Siinä missä vuoden -48 kesä näyttää maanläheiseltä ja murretulta, kesä -56 on kirkassävyisempi ja huolettomampi. Elämä on asettunut uomiinsa ja rikastunut monellakin tapaa, ja sodan jättämät arvet ovat helpottaneet. Antin talo on valmistunut ja uusi elämä Liisan kanssa näyttää valoisalta. Halusin kertoa väreillä elämänmyönteisyydestä ja tulevaisuuteen katsomisesta erona vuosikymmenen takaiseen, jolloin Antinkin elämä oli keskittynyt käsillä olevaan hetkeen ja toimeentuloon. Uuden talon pirtti on siis sävyiltään aurinkoinen ja kirkas erona aikaisempaan tummasävyiseen ja hämyiseen vanhaan pirttiin. Ulkokohtauksissa taustalla näkyy iloisenpunainen talo ja sen seinustoille asetetut kukat ja viherkasvit tuovat väriä ja vehreyttä kuviin. Viisikymmenluvun kohtauksissa sallin myös puhtaan valkoisen astua mukaan väripalettiin, ja valkoista näkyy niin Antin kuin Liisankin vaatetuksessa.



Lapsien värimaailmat olivat kolmas värejä määrittelevä näkökulma. Lauri ja Liisa ympäröitiin vaaleilla sävyillä ja etenkin Liisan maailmaan halusin vaaleita pastellisävyjä. Liisan tunnusväriksi oli valittu vaalea sininen, joka erottuu selkeästi muusta värimaailmasta ja jolla halusin viitata epäsuorasti taivaaseen. Vaalea sininen kuvasti mielestäni myös jollain tapaa Liisan viattomuutta ja enkelimäisyyttä. Vaaleansininen väri tuodaan esiin jo tarinan alussa Laurin leikkiauton muodossa, ja se toimii ikään kuin linkkinä lasten ja heidän kohtaloidensa välillä. Muuta vaaleansinistä ei alun kohtauksiin oikein voinut huomaamatta ujuttaa.

Kun olin saanut värisävyjen suuntaviivat valmiiksi, ryhdyin sekoittamaan niitä. Valitsemalla aluksi tietyt väripaletit halusin pyrkiä luomaan tarinaan tietyn pohjavireen, jota sitten rikoin ja toin lähemmäs realismia pienillä muutoksilla. En halunnut, että värivalinnat olisivat liian ilmeisiä, vaan niiden piti sopia kokonaisuuteen ja näyttää uskottavalta. En halunnut nostaa mitään värivalintoja liikaa esiin, vaan halusin, että ne sopivat kokonaisuuteen niin hyvin, että katsojalle syntyy niistä uskottava mielikuva. Vaikka suunnittelinkin värimaailmoihin merkityksiä ja leikittelin niillä, en halunnut niiden olevan niin ilmeisiä, että katsoja kiinnittäisi niihin huomiota. Kun perustelin värien käytön itselleni, ne olivat peruteltuja myös tarinan ja kokonaisuuden kannalta. Tätä ohjenuoraa seurattaessa oli helpompaa soveltaa ja lisätä kuviin elementtejä ilman, että kokonaisuus olisi hajonnut käsiin. Tämä oli tärkeää nimenomaan sen vuoksi, että en voinut täysin vaikuttaa esimerkiksi puvustus- tai rekvisiittavalintoihin, koska meidän oli toimittava sen kanssa, mitä oikeasti oli tarjolla.

### **3.3 Kuvauspaikkojen valinta**

Seuraava vaihe oli kuvauspaikkojen löytäminen. Vaikka meillä ohjaajan kanssa olikin vahva näkemys siitä, miltä tarinan ympäristöjen tulisi näyttää, lopullisen valinnan saneli tarinan asettamat vaatimukset ja käytännöllisyys. Alusta asti oli kuitenkin selvää, että Ennustus tultaisiin kuvaamaan oikeissa ympäristöissä. Tämä oli paitsi ohjaajan toive, myös käytännön sanelema päätös, koska kyse oli hyvin pienellä budjetilla tehtävästä opiskelijatyöstä. Meillä ei ollut varaa eikä mahdollisuuksia ryhtyä rakentamaan kaikkia tarvitsemiamme kuvausympäristöjä. Tarina itsessään myös kaipasi ilmaa ympärilleen ja oikeaa maaseudun tuntua. Halusin lisäksi olla mahdollisimman uskollinen ajankuvalle ja toivoin, että löytäisimme sellaiset kuvauspaikat, joissa maisema olisi säilynyt mahdollisimman paljon tarinassa eletävän ajankuvan kaltaisena. Oikeiden kuvauspaikkojen

käyttö loi tietenkin rajoituksia sille, miten paljon pystyimme lopulta vaikuttamaan tulevaan miljööseen.

Tarina alkaa 40-luvulta, jolloin Antti on vasta rakentamassa perheen ensimmäistä taloa. Tuohon aikaan navetta, talli ja piharakennus saunoineen rakennettiin ensimmäiseksi, jotta eläimet saatiin suojaan, ja perheellä oli peseytymistilat ja väliaikaisasunto ulkorakennuksessa. Tarvitsimme siis ajankuvaan sopivan pihapiirin, missä päärakennuksen lisäksi olisi navetta ja jonkinlainen ulkorakennus. Näiden lisäksi tarvitsimme heinäpellon ja hautausmaan, sekä navetan sisätilan, joiden kaikkien piti sopia ajankuvaamme, eli 40-50-luvuille. Tarvitsimme myös perheen asuintiloista sisäkuvia, joten toivoimme, että perheen pihapiiriksi valikoituva kuvauspaikka sopisi samalla myös sisäkuvien ottoon. Lisähaasteen kuvauspaikkojen valintaan teki se, että ulkorakennuksesta tarvitsimme kuvia 40-luvulta, ja talon sisältä 50-luvulta.

Käytännön toimivuuden takia kaikkien kuvauspaikkojen tuli olla lähellä toisiaan ja lähellä Tamperetta. Se helpottaisi aikatauluja, kaluston, tavaroiden ja ihmisten kuljetuksia, lavastustyötä ja ennen kaikkea se tulisi halvemmaksi. Tuotannolla ei ollut varaa majoittaa koko työryhmää kuvausten ajaksi, vaan kaikilla tuli olla mahdollisuus päästä kotiin päivän päätteeksi.

Perheen pihapiiriä lähdettiin etsimään ensiksi, koska se oli kuvauspaikoista tärkein. En voinut jatkaa suunnittelutyötä ennen kuin kuvauspaikat olivat tiedossa, sillä mitään konkreettisia lavastussuunnitelmia ei voinut ilman kuvauspaikkoja tehdä. Ajelin paljon pitkin Tampereen lähiseutujen mutkittelevia pikkuteitä yrittäen löytää sopivia paikkoja. Paljon löytyi miljööltään sopivia seutuja, mutta usein rakennukset niissä olivat liian uusia.

Sopiva kuvauspaikka löytyi lopulta tuottajien toimesta pienestä Halkivahan kylästä läheltä Urjalaa. Halkivaha on lähes autioitunut kylä, josta meille tarjottiin kuvauspaikaksi kolmea eri rakennusta; kahta tyhjilleen jätettyä taloa ja yhtä kesäasuntoa. Ajoimme ohjaajan ja alkuperäisen kuvaajan, Elina Eräsen, kanssa katsomaan tarjottuja paikkoja. Aistin heti Halkivahassa tuon kaipaamani ajattomuuden tunnun. Metsän ympäröimillä pelloilla seisoivat alkuperäisiä kunnostettuja latoja ja kapea hiekkatie kulki petojen poikki kohti metsänreunaa.

Olin tosin alkuun nähnyt tarinan miljööön avarampana pohjanmaalaisena peltomaisemana. Syynä siihen oli se, että tarina alun perin sijoittui Pohjois-Pohjanmaalle. Mutta koska tarinassa puhuttu murre päätettiin muuttaa yleiskieleksi, ei tapahtumien maantieteellisellä sijainnilla enää ollut yhtä suurta merkitystä. Emme olisi kuitenkaan voineet lähteä kuvaamaan elokuvaa Pohjanmaan lakeuksille, joten olin jo etukäteen asennoitunut siihen, että ympäristö ei tulisi olemaan tismalleen sellainen, kuin ensimmäinen visioni siitä oli ollut. Halkivahassa sijaitsevat talot ympäristöineen tuntuivat kuitenkin siihen mennessä parhailta vaihtoehdoilta, joten päätös syntyi nopeasti. Valitsimme kummatkin tyhjilleen jätetyt rakennukset tuleviksi kuvauspaikoiksi niiden käytännöllisyyden vuoksi. Toisessa päätimme käyttää rakennuksen julkisivua ja pihapiiriä ulkokuviissa, ja toista rakennusta sisäkuviissa. Halkivahan puolesta puhui myös se, että rakennusten läheisyydestä löytyi muitakin tarvitsemiamme kuvauspaikkoja. Sisäkuvauspaikan läheltä löytyi pelto, joka ympäristöineen ei ollut liian nykyaikainen, vaan sopi hyvin meidän ajankuvaamme. Ulkokuvauspaikan vierestä löytyi tarvittavat tienpätkät ja viljapellonreuna, joten pitkiä siirtymiä ei tarvittu, vaan työryhmä pystyi siirtymään tarvittaessa myös jalan paikasta toiseen.

Ennustuksessa vaihtui kuvaaja sen jälkeen kun olimme löytäneet nämä tärkeimmät kuvauspaikat. Elina joutui vetäytymään projektista ja hänen tilalleen tuli Ville Salminen. Kävimme uuden kuvaajan kanssa vielä katsomassa valittuja kuvauspaikkoja ja sen jälkeen ryhdyin heti tekemään tulevien kuvauspaikkojen kunnostus- ja lavastussuunnitelmia.

Kuvauspaikoista meiltä puuttui vielä hautausmaa ja navetta, joten järjestäjät ryhtyivät etsimään niitä. Navetta löytyikin yllättäen lehmän myötä, mikä helpotti suunnattomasti tuotantoa. Meidän ei tarvinnut kuljettaa lehmää kuvauspaikalle, vaan siirsimme kuvaukset lehmän luokse. Navetasta saimme käyttöön kulman, jossa ei ollut näkyvillä mitään suurta nykyaikaiseen navettaan viittaavaa ja pienellä rekvisitoinnilla tilasta tuli oikein hyvän näköinen. Lisäksi navetta lehmineen sijaitsi ulkokuvauspaikan vieressä, mikä helpotti taas kuvausaikataulujen, logistiikan ja muiden käytännön asioiden suunnittelua.

Hautausmaata jouduttiin hakemaan vähän kauempaa. Järjestäjät ajelivat Halkivahan lähiseutuja ja ottivat kuvia eri vaihtoehdoista. Ohjaaja ja kuvaaja kävivät katsomassa tarjottuja paikkoja ja heistä yksi hautausmaa oli siihen astisista ehdotuksista paras. Itse en päässyt tuolloin mukaan, joten sain nähtäväkseni valokuvia mahdollisesta vaihtoeh-

dosta. Ennen lopullista valintaa kävimme ohjaajan ja kuvaajan kanssa vielä yhdessä paikan päällä katsomassa miten kohtausten toiminnat hautausmaalla onnistuvat ja mitä kaikkea kuvissa tulisi näkyviin.

Kyseinen hautausmaa sijaitsi Sammaljoella, noin viidentoista kilometrin päässä Halkivahasta. Paikassa oli hyvää se, että se oli pieni, vanha ja ajaton. Siellä oli hyvä tunnelma ja pidin etenkin yhdestä hautausmaan kulmasta visuaalisesti hyvin paljon. Hautausmaa nimittäin sijaitsi metsäisen mäen päällä, ja yhdestä kulmasta avautui hieno näkymä alapuolella levittäytyvälle viljapellolle. Hautausmaalla oli myös jo olemassa rivi vanhoja valkoisia puuristejä, joka oli hyvä asia lavastuksen puolesta. Ajattelin, että sinne olisi helppo ujuttaa väliin meidän tekemämme lavasteristit, toisin kuin jos paikassa olisi ollut pelkästään hautakiviä. Päätimme siis valita Sammaljoen hautausmaan tulevaksi kuvauspaikaksi.

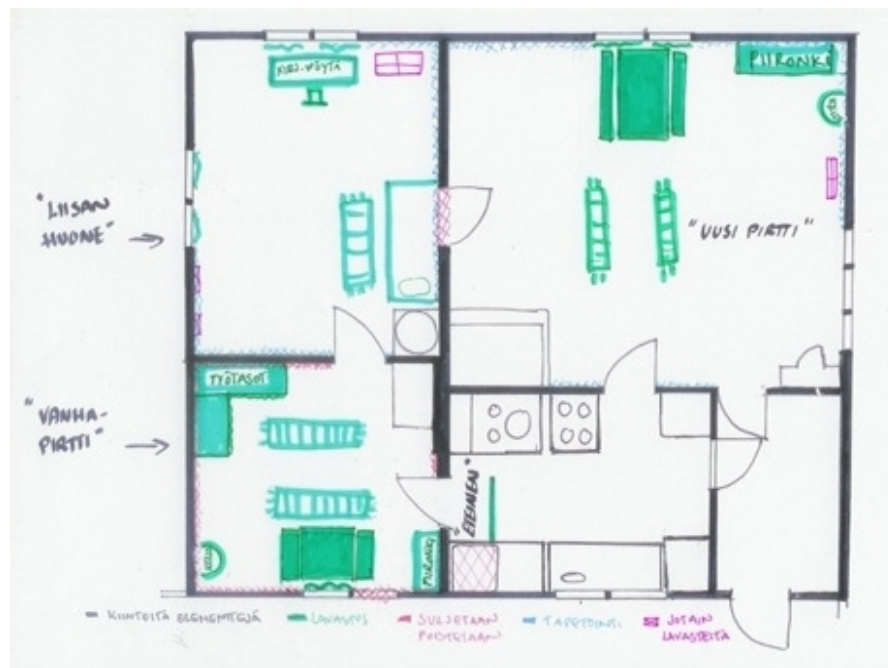
Hautausmaalta tarvitsimme kuitenkin kuvia useammasta eri kulmasta. Oli itse haudalta, hautausmaan portilta, sekä hautausmaalle vievältä tieltä. Hautausmaan sisäänkäynti vaikutti aluksi ongelmalliselta. Tarvitsimme sisäänkäynnin, jossa ei ole liian uudenaikaista porttia, ja jonka edustalta lähtisi pitkä puiden reunustama hiekkatie. Paikan olisi hyvä olla jossakin syrjässä, missä hevosen voisi päästää huoletta vapaaksi. Koska päädyimme Sammaljoen hautausmaahan sen miljöön takia, meidän täytyi aikataulujen ja logististen ongelmien vuoksi kuvata kaikki hautausmaa kohtaukset samalla hautausmaalla. Huono puoli asiassa oli kuitenkin se, että Sammaljoen hautausmaan halkaisee vilkkaasti liikennöity tie. Tien toisella puolella sijaitsee hautausmaan pienempi osa, joka oli meidän valitsemamme kuvauspaikka, ja toisella puolella sijaitsee suurempi osa kirkkoineen. Kirkon edessä on hautausmaan vanha portti joka oli sopiva meidän käyttöömmme. Suunnitelmia vaikeutti se, että portilta lähtevä hiekkatie johti suoraa talon pihaan toisen pään liittyessä tähän vilkkaasti liikennöityyn tiehen. Niinpä kuvaaja ja ohjaaja joutuivat tekemään muutoksia kuvasuunnitelmiin ja tie jolle hevonen päästetään vapaaksi, piti etsiä muualta.

Kiersimme kirkon läheisyydessä kaikki pienet hiekkatiet ja lopulta löysimme sopivan tienpätkän muutaman sadan metrin päästä hautausmaalta. Kuvaaja tosin oli alkuun epäileväinen sen suhteen, miten tiellä otettavat kuvat leikkaantuisivat hautausmaan portilla otettaviin kuviin. Minä olin kuitenkin sitä mieltä, että tie sopi kokonaisuuteen hyvin. Tien sijainnilla oli myös hyvä puoli kuvausten logistiikan ja aikataulun kannalta. Koska

tie sijaitsi niin lähellä kuvauspaikkaamme hautausmaalla, pystyi pienempi tiimi ottamaan tarvittavat kuvat siellä sillä välin, kun muu työryhmä valmisteli päivän muita kuvia. Lopputuloksessa hautausmaan portti ja tie toimivat keskenään saumattomasti.

### 3.4 Kuvauspaikkojen lavastuksen suunnittelu

Olimme kuvauspaikkoja valitessa päättäneet, että kaikki tarinan sisälokaatiot lavastetaan samaan rakennukseen. Koska ulkokuvat taas tehtiin eri paikassa, oli olemassa olevat sisätilat sovitettava ulkokuvauspaikkojen kanssa yhteen niin, että ne sopivat pohjapiirroksiltaan toisiinsa. Kävimme kuvaajan ja ohjaajan kanssa kuvauspaikoilla suunnittelemassa miten tilat sovitetaan, ja samalla kuvaaja ja ohjaaja tekivät kuvakäsikirjoitusta ja suunnittelivat miten kohtausten toiminnot tiloissa onnistuvat. Yhdessä keskustelimme siitä, mitä huonekaluja ja tavaroita näiden toimintojen vuoksi tarvitaan ja miten huonekalut sijoitetaan. Etenkin vanhaksi pirtiksi kutsuttu tila oli hyvin pieni, joten kalustuksen sijoittaminen oli mietittävä tarkkaan kuvien komposition ja kohtausten toiminnan kannalta.



*Kuvasarja 2. Sisäkuvauspaikan pohjapiirros ja tilojen muutos- ja lavastussuunnitelma*

Suunnitelmissa oli alun perin löytää vahaksi pirtiksi tila, josta olisi vanha leivinuuni. Koska valitsemassamme talossa leivinuuni sijaitsi hyvin pienessä keittiössä jota emme voineet käyttää kuvauspaikkana, valitsimme vanhaksi pirtiksi huoneen, jossa oli punatii-  
linen takka. Kuvasuunnat mietittiin siten, ettei takka näy edestäpäin, jolloin henkilöiden

toiminnoilla voitiin esittää, että takka on talon uuni. Yhdessä kohtauksessa Maija nimittäin on ottavinaan sieltä leipää.

Myös ulkokuvauspaikalla, eli pihapiirissä, mietimme kohtausten toimintoja ja niiden vaikutusta lavastukseen. Pihaan johtava tie tuli oikeasti päärakennuksen vierestä, joten ehdotin, että muuttaisimme kulkuväylän kuvissa tulemaan vasemmalta ulkorakennuksen kulman takaa. Koska piha oli kasvanut umpeen pitkää heinää, pystyimme tekemään oletetun tien niittämällä heinää sopivan levyiseltä väylältä talon nurkalla. Muutenkin heinikkoa lyhentämällä pystyimme rajaamaan pihan halutun kokoiseksi ja muotoiseksi.

Keskustelimme myös kuvaajan kanssa kuvakulmista ja siitä mitä kaikkea pihapiiristä ja rakennuksista täytyi kunnostaa ja lavastaa. Keskustelu kuvista ja ulkolokaation lavastustyön laajuudesta jatkui hänen kanssaan käytännössä kuvauksiin asti. Tulinkin käymään Halkivahassa useita kertoja suunnittelutyön edetessä sitä mukaa, kun työryhmään saatiin uutta väkeä. Näillä käynneillä täydensin samalla omia lavastussuunnitelmiani uusin valokuvin ja piirroksin ja tarkistin mieleen juolahtaneita yksityiskohtia.

Kun kuvauksen ja tarinan vaatimat elementit oli saatu sovittua, keskityin täysillä kunnostustöiden ja lavastuksen suunnitteluun. Valokuvasin kuvauspaikat tarkkaan. Otin kuvia niin ympäröivistä seuduista kuin pienistä yksityiskohdista. Tutkin ajankuvan mukaisia rakennuksia, rakennustapoja ja materiaaleja, ja keskustelin rakennusten alkuperäisestä ulkonäöstä erään vanhemman kyläläisen kanssa, jolla oli omakohtaisia muistikuvia ajasta ja rakennuksista, joita aioimme kuvata. Tahdoin selvittää mikä olemassa olevissa kuvauspaikoissa oli alkuperäistä ja mikä myöhemmin lisättyä tai korjattua. Olin hyvin tarkka siitä, että mikään ajankuvaan sopimaton häiritsevä elementti ei päätyisi kuviin.

Talot, etenkin sisäkuville käyttämämme talo oli täynnä vanhoja huonekaluja ja tavaroita joita saimme luvan käyttää. Tutkin tarkkaan kaiken käyttökelpoisen, kuvasin ne ja suunnittelin niiden sijoittelua tiloihin. Tein rekvisiittalista siitä, mitä täytyi lainata muualta ja kirjasin ylös kaiken mitä tiloissa täytyi kunnostaa.

Kuvauspaikkojen kunnostamisessa olikin koko projektin suurin työ. Kahdesta käyttöön valitsemastamme huoneesta puuttui kokonaan lattia, joten ne täytyi rakentaa alusta alkaen uudelleen. Yksi huoneista oli täynnä vanhaa tavaraa ja huonekaluja, ja se piti tyhjentää. Tavaroille piti löytää paikka, johon ne saataisiin kuvausten ajaksi sijoitettua.

Tyhjennetystä huoneesta piti tapetoida uudelleen kaikki kuvissa näkyvät seinät. Toisesta, vanhaksi pirtiksi nimetystä huoneesta poistettiin tapetit ja pinkopahvit kokonaan ja saatiin näin esiin tumma hirsiseinä. Poistetut pinkopahvit tapetteineen siirrettiin suoraan kolmanteen huoneeseen, eli Liisan huoneeseen. Tapetti oli osittain kulunutta ja likaantunutta, mutta halusin käyttää sitä, koska se sopi tyyliltään ja väriltään Liisan huoneen tyyliin. Liisan huoneesta oli myös peitettävä yksi oviaukko kokonaan, ja helppoiten se onnistui näillä toisesta huoneesta poistetuilla pinkopahvi-tapettipaloilla. Koska tapetti kaikesta huolimatta oli käyttökelpoista, säästimme siinä taas hieman vaivaa ja rahaa, koska toista hyvin ajankuvaan, värimaailmaan ja tyyliin sopivaa edullista tapettia olisi ollut vaikea löytää.



*Kuvasarja 3. Liisan huoneesta ennen ja jälkeen. Oikealla ylhäällä kuvassa näkyy Pöytäuunin vieressä oleva oviaukko joka peitettiin.*



*Kuvasarja 4. Liisan huone elokuvassa*

Vanhasta pirtistä oli myös peitettävä toinen puoli ikkunasta, koska kuvissa näkyvässä ulkorakennuksessa on vain kapea ikkuna. Ohuella vanerilevyllä peitetyn ikkunanpuoliskon suunnittelin piilottavani verholla. Myös kulku tähän pirttiin piti lavastaa näyttämään erilaiselta. Koska huoneeseen oikeasti kuljettiin keittiön kautta, suunnittelin että oven eteen laitetaan lavasteseinä joka antaisi ymmärtää, että oven takana on vain kapea eteinen.

Pihapiirissä oli maalattava kaikki kuvissa näkyvät rakennukset. Talon ja navetan maali oli jo haalistunut ja rapissut, ja ulkorakennuksesta oli osa maalaamatta kokonaan. Koska budjettimme oli tiukka, piti harkita tarkkaan mitä kaikkea oli tarpeen maalata ja missä pystyimme säästämään. Saimme omistajalta luvan jättää ulkorakennuksesta puolet maalatta, joten maalasimme vain pihaan näkyvän julkisivun. Navetasta maalattiin ainoastaan sen suuret ovet ja ovenpielet, koska ne jo pelkästään antoivat huolitellun vaikutelman. Päärakennus sen sijaan oli maalattava kokonaan, koska emme voineet jättää taloa keskeneräisen näköiseksi.

Vaikka päärakennus oli valmistunut 40-luvun lopulla, siihen oli vaihdettu ikkunat myöhemmin. Uudet ikkunat olivat nykyaikaiset tuuletusikkunoilla varustetut tuplaikkunat, joissa oli tummat pokat. Koska ikkunoiden olisi pitänyt ajankuvan mukaan olla kaksiruutuiset valkopokaiset ikkunat, täytyi ikkuna muuntaa sen tapaiseksi. Ikkunasta maalattiin vain reunapokat ja tuuletusikkunan pokat jätettiin tummiksi. Sahasin sopivan levyisestä rimasta ikkunan korkuisen pätjän ja naputin sen tukevasti ikkunan ylä- ja alareunalaudan väliin keskelle ikkunaa. Sen jälkeen rima maalattiin valkoiseksi, ja kaukaa katsottuna ikkuna näytti siltä kuin se olisi talon alkuperäinen kaksiruutuinen ikkuna. Ikkunasta oli jo aikanaan pudonnut peltinen ikkunaräystä pois, joten laitoin sen tilalle valkoiseksi maalatun laudan peittämään kohtaa, jossa ikkunaräystä olisi kuulunut olla.

Piha vaati myös siistimistä. Piirsin pihasta alueen, joka tulisi niittää viikatteilla. Käytimme nimenomaan viikatteita, koska en halunnut leikkuujäljen näyttävän liian siistiltä. Pihassa oli myös paljon rojua ja kukkapurkkeja jotka oli siivottava pois, ja kaikki kuviin sopimaton tuli poistaa näkyvistä. Talon seinässä oli metalliset palotikkaat ja mietin pitkään niiden kohtaloa. Minusta ne näyttivät liian uusilta sopiakseen kuviin, mutta selvitettyäni asiaa, sain tietää että tikkaat olivat alkuperäiset ja ne olivat olemassa talossa jo 50-luvulla. Olin kuitenkin pitkään niiden poistamisen kannalla siitä syystä, että vaikka



tiesin niiden olleen seinässä oikeastikin 50-luvulla, tuntui, etteivät ne silti sopineet ajan-kuvaan. Ajattelin, että katsoja kiinnittäisi niihin huomiota. Mutta kun talon julkisivu sitten lopulta oli maalattu ja kunnostettu, eivät tikkaat enää pistäneetkään silmään. Niinpä ne saivat jäädä, sillä huomasin niiden poistamisen olevan sekä hankalaa että liian vaarallista.

Olin keskustellut kuvaajan kanssa useaan otteeseen siitä, tulisivatko rakennusten katot kuvissa näkyviin. Rakennuksissa oli nimittäin uusitut tiilikatot, ja ajankuvaan sopivampi kattopinta olisi ollut päre- tai huopakatto. Koska pärekattoa ei olisi ollut mahdollista toteuttaa, harkitsin muutaman huoparullan hankkimista siltä varalta, että katon reuna tulisi kuvissa näkyviin. Huopa olisi kohtuullisen helppo ja nopea levittää katolle kuvien oton ajaksi. Ennen huovan hankkimista oli kuitenkin oltava varmasti tiedossa näkykö kattoa kuvissa, ja jos näkyy, niin kuinka paljon. Huovan osto olisi lohkaissut taas osan budjetista, enkä halunnut käyttää rahaa sellaiseen, jota ei välttämättä tarvittaisi. Lopulta kuvaaja päätti, ettei katto näkyisi kuvissa ollenkaan, mikä oli lavastuksen kannalta helpottava tieto. Varasin kuvauspaikalle kuitenkin mukaan mustaa kangasta siltä varalta, että laajemmissa kuvissa matalan kuistin katto näkyisi taustalla. Musta kangas olisi tarvittaessa nopea levittää katolle, ja kaukaa katsottuna se kävisi mustasta kattohuovasta.

Rakennusten maalaamiseen täytyi miettiä sopiva maali. Maalin piti olla tietenkin käyttötarkoitukseen sopivaa mutta myös edullista. Punamultamaali oli vaihtoehtoista paras, sillä se oli paitsi oikeastikin ajankuvan mukainen maali, myös edullista ja vedellä jatkettavaa. Piti kuitenkin ensin selvittää mitä maalia päärakennuksessa oli aikaisemmin käytetty, ennen kuin pystyin tekemään hankintoja. Otin rapistuvasta maalipinnasta näyteliuskan ja vein sen maaliliikkeeseen näytille. Siellä selvisi, että aikaisempi maali oli myös punamultamaalia, joten pystyimme käyttämään samaa maalia sekä ulko- että päärakennukseen. Rakennusten oviin ja tallinoviin oli sen sijaan löydettävä edullista liuotinpohjaista maalia, koska talon ovi oli aikaisemmin maalattu sellaisella. Päätin sitten käyttää samaa maalia kaikkien rakennusten oviin. Myös ikkunapokat tarvitsivat oman erikoismaalinsa, jotta maali kestäisi jatkossakin rapistumatta. Valitsin värikartasta maaleille sopivat sävyt, laskin maalien kokonaismenekin ja tilasin ne. Sain neuvoteltua talon omistajan kanssa siitä, että hän maksoi päärakennukseen menevistä maaleista puolet, koska lupasimme maalata koko talon kerralla uusiksi. Näin sain taas hieman säästettyä budjettia.



*Kuvasarja 5. Ulkovauspaikan rakennukset alkuperäisessä maalissa ja maalauksen jälkeen.*

Muut kuvauspaikat olivat onneksi helpompia lavastaa. Hautausmaalla kävimme kuvaajan kanssa paikan päällä kuvasuunnat läpi, jolloin oli helppo kartoittaa kokonaistarve lavastukselle. Kuvat haudoilla saatiin onneksi otettua sellaisesta kulmasta, ettei suuria muutoksia tarvittu. Yksi uudempi hautakivi jouduttiin peittämään kuvauksissa kaivamalla sen eteen pystyyn paksuhkoja ruusupuskan oksia. Kuvissa puska peittää kiveä juuri sen verran, ettei siihen kiinnitä mitään huomiota.

Hautausmaalla oli valaisinpylväitä joille emme voineet tehdä kuvauksissa mitään. Ainoa vaihtoehto oli niiden poistaminen jälkitöissä. Tiedostimme myös, että äänen kannalta kuvauspaikka ei olisi ollut paras mahdollinen, mutta pysäyttämällä liikenteen kokonaan kuvien oton ajaksi, saimme vältettyä suurimpia äänihaittoja.

Navetan suhteen en juurikaan tehnyt suurempia visuaalisia suunnitelmia etukäteen. Kävin ennen kuvauksia lavastajan katsomassa paikkaa, ja keskustelin omistajan kanssa siitä, millainen kiinnitystolppa lehmää varten tilaan asennettaisiin, jotta se varmasti kestäisi. Omistaja lupautui itse kiinnittämään hankkimamme tolpan sovittuun kohtaan, ja lopullisen lavastuksen, eli lähinnä pahnoiden levityksen, sähköjohtojen peittelyn ja tilan rekvisitoinnin hoidimme lavastajan kanssa juuri ennen kuvauksia.

### 3.5 Ennustuksen taiteellinen työryhmä

Kun ryhdyin tekemään Ennustuksen visuaalista suunnittelutyötä, tein samalla suunnitelmaa siitä, millaista työryhmää tarvitsen. Oli selvää, että työtä oli paljon, ja olinkin tähdännyt siihen, että saisin niin suuren työryhmän, ettei yhdelle ihmiselle kasaantuisi liikaa tekemistä. Olin jaotellut vastuualueet seuraavasti:

#### Visuaalinen vastaava

- Suunnittelee kokonaisuuden, värimaailmat, tyylin. Selvittää faktat. (Ajankuvalliset paikkansapitävyudet, ajankuvan mukainen rakennustapa lavasteseinää varten, ym.)
- Kartoittaa korjaus- ja lavastustarpeen kuvauspaikoilla, suunnittelee kunnostus- ja muutostyöt.
- Hankkii yhdessä lavastajan ja rekvisitöörin kanssa kalusteet ja rekvisiitan.
- Huolehtii kuvauksissa siitä, että kaikki näyttää kuvissa hyvältä.
- Aikatauluttaa lavastustyöt ja seuraa budjettia.
- Tekee alustavan pukusuunnitelman.
- Valvoo muiden työtä ja pitää langat käsissään. (On yhteydessä ohjaajan ja kuvaajaan).
- On lavastajan, puvustajan ja rekvisitöörin apuna tarvittaessa.

#### Lavastaja

- Toimii visuaalinen vastaavan apuna.
- Käy läpi visuaalisen suunnittelijan kanssa lavastussuunnitelmat, tuo omia ideoita mukaan.
- Hankkii lavastukseen tarvittavia huonekaluja ja tavaroita, huolehtii niistä kuvauksissa ja palauttaa ne.

- Käy läpi yhdessä visuaalisen vastaavan kanssa kuvauspaikkoihin liittyvät muutossuunnitelmat, ottaa vastuulleen niiden toteutuksen. (On siis paikalla niitä toteutettaessa.)
- Lavastajan vastuulla ulkolokaation piha-alueen siistiminen, maalaus, tapetointi ja muu pintatyö, tilojen siistiminen ja lavastaminen kuvaus kuntoon.

### **Lavastajan työryhmä**

- Assistentit toimivat lavastajan ohjeiden mukaan lavastajan apuna kunnostuskoh-teissa ja itse kuvauksissa.

### **Lavasterakentajat**

- Vastaavat julkisivun suunnittelusta, toteutuksesta ja muutostöistä.
- Kuljettavat, pystyttävät ja purkavat seinän kuvauspaikoilla.

### **Sisustuspuusepät**

- Korjaavat sisäkuvauspaikan rakenteelliset osat käyttökuntoon, eli rakentavat puutuvat lattiat, korjaavat vaurioituneet listat ja muun tarpeelliseksi katsotun.
- Voivat halutessaan avustaa myös ulkolokaation kunnostamisessa.

### **Rekvisitööri ja tarpeistonhoitaja**

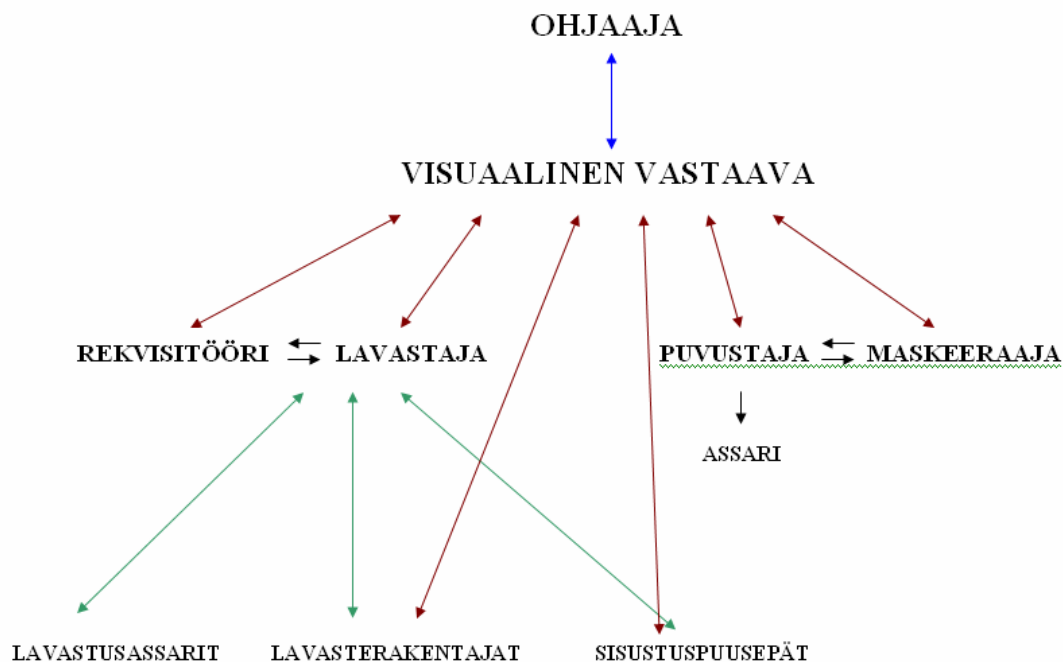
- Sama henkilö.
- Hankkii, huoltaa ja palauttaa tarvittavan rekvisiitan ja tarpeiston. Vastaa niistä kuvauksissa ja seuraa jatkuvuutta kuvissa.

### **Puvustaja**

- Käy visuaalisen suunnittelijan kanssa pukusuunnitelmat läpi. Vie ideoita eteen-päin, hankkii ja/tai tekee roolivaatteet, huolehtii palautuksista.
- Hoitaa sovitukset näyttelijöiden kanssa, tekee tarvittavat korjauk-set/muokkaukset, huoltaa ja vastaa vaatteista kuvausten ajan.

Työryhmään kuului myös maskeeraaja, mutta koska olin jo heti alkuun päättänyt, että vastaan maskeerauksista itse, ja se osa-alue oli varsin selvä, en liittänyt sitä mukaan suunnitelmaani.

Tein myös suuntaa antavan kaavion siitä, miten taiteellisen puolen työryhmä jakautuu.



*Kuvasarja 6. Kaavio työryhmästä*

Vaikka olinkin vastuussa koko elokuvan visuaalisen ilmeen suunnittelusta, pyrkimykseni oli, että jakaisin vastuuta eri osa-alueiden kanssa. Olin toivonut, että lavastaja, puvustaja ja rekvisitööri löytyisivät mukaan projektiin riittävän aikaisin, jotta ehtisimme keskustella riittävästi käsikirjoituksesta, minun suunnitelmistani, ja että heillä olisi ollut aikaa lähteä viemään omia osa-alueitaan eteenpäin. En halunnut heistä pelkkiä juoksupoikia jotka olisivat orjallisesti toteuttaneet tekemiäni tarkkoja lavastus- ja puvustus-suunnitelmia, vaan tasavertaisia luovia ihmisiä joilla on omaa näkemystä. Tässä olin tietoisesti heittänyt haasteen itselleni. Olen aina tottunut tekemään kaiken itse alusta loppuun koska en oikein osaa luottaa siihen, että muille delegoidut asiat hoituvat parhaalla mahdollisella tavalla. Nyt olin päättänyt opetella jakamaan vastuuta ja luottamaan siihen, että lopputulos on enemmän kuin tekijöidensä summa.

### 3.6 Lavastus, rekvisiitta ja tarpeisto

Lavastuksessa suurin työ oli kuvauspaikkojen kunnostus. Sisäkuvauspaikan lavastusta auttoi suunnattomasti se, että saimme käyttää siellä valmiina olevia vanhoja huonekaluja. Löysin talosta kaiken tarvitsemamme, eikä mitään suuria huonekaluja tarvinnut kuljettaa kauempaa. Tein tarkat kuvalliset kunnostus- ja lavastussuunnitelmat, jonka jälkeen menimme lavastajan kanssa kuvauspaikoille, ja kävin ne hänen kanssaan läpi. Koska sain lavastajan mukaan työryhmään myöhään, olin siis jo miettinyt valmiiksi myös lavastuksen yksityiskohdat. Laadin kunnostustöille aikataulun ja hankin kaikki tarvittavat materiaalit ja työvälineet sillä aikaa, kun lavastaja keräsi itselleen työryhmän. Lavastaja työryhmineen toteutti molempien kuvauspaikkojen kunnostustyöt, ja sisäkuvauspaikan alustavan kalustuksen.

Sisäkuvauspaikan puuttuvat lattiat olivat ongelma viimemetreille asti. Koska en ollut saanut ketään ammattitaitoista henkilöä vastaamaan lattioiden rakentamisesta, oli tartuttava toimeen itse. Lattioiden täytyi olla oikean korkuiset, kantavat ja niiden teko ei saanut maksaa juuri mitään. Lisäksi piti ottaa huomioon ääniosaston työ. Lattia ei saanut kuulostaa ontolta eikä pitää ylimääräistä ääntä. Asiaa pyöriteltyäni tulin lopulta siihen tulokseen, että lattia rakennettaisiin trukkilavojen päälle. Tuottajat hankkivat minulle pinon trukkilavoja ja Halkivahalaiselta sahalta saimme hakea kuorilautoja ilmaiseksi. Koska trukkilavatkaan eivät olleet ilmaisia, päädyin tinkimään niidenkin lukumäärästä. Niinpä lattiasta tehtiin siirrettävä. Käytimme siis samaa lattiaa sekä vanhassa pirtissä että Liisan huoneessa, koska kuvaukset niissä tapahtuivat eri aikaan. Tein trukkilavoista kuorilaudalla pinnoitettuja lattiapalasia jotka sitten sovitettiin palapelin tapaan paikoilleen. Lopuksi lavastusryhmä petsasi lattian sopivan sävyiseksi ja pahimmat kauneusvirheet peittyivät mattojen alle.



*Kuvasarja 7. Kuorilautoista ja trukkilavoista rakennettu lattia*

Kuvien lavastaminen muuten tapahtui pääasiassa kuvausjaksojen aikana. Lavastaja työryhmineen toimi eräänlaisena Swing Gangina, joka ohjeideni mukaan valmisteli seuraavan päivän kuvauspaikkoja tai purkivat edellisiä. Itse pysyin kokoajan läsnä kuvauksissa. Kesän kuvausjaksolla lavastusryhmä niitti heinää ja pystytti pellolle heinäseipäät sillä aikaa kun muu työryhmä kuvasi toisaalla. Lavastusryhmä myös jatkoi ulkokuvauspaikan päärakennuksen maalausta aina silloin, kun emme kuvanneet siellä.

Lopullinen ilme kuvauspaikkoihin tehtiin rekvisiitalla ja tarpeistolla, jotka lisäsin paikoilleen kuvauspäivän aamuna. Olin koonnut rekvisiittaa ja tarpeistoa pikkuhiljaa eri paikoista. Suurin osa tuotiin Pohjanmaalta isäni lapsuuskodista ja osa lainattiin Yleisradion Tohlopin rekvisiittavarastosta. Myös lavastajat toivat mukanaan joitakin esineitä ja tekstiilejä.

Pyrin pitämään sisustuksen ja rekvisiitan mahdollisimman minimalistisena ja tarkoituksenmukaisena. Ajankuvaa ajatellen käytin rekvisiittana paljon käytännön tarvikkeita. Koska perhe oli vähävarainen ja asui maalla, olisi ollut omituista että heillä olisi ollut ylen määrin turhia tavaroita. Vaikka halusin rekvisiitan olevan perusteltua, halusin vanhasta pirtistä kodikkaan paikan. Halusin tilan olevan karu ja kuvastavan vähävaraisuutta, mutta samalla siellä olevien esineiden kertovan Maijan yrityksestä tehdä paikasta kodin tuntuisen. Lisäsin siksi käyttötarvikkeiden rinnalle muutamia tekstiilejä ja kauniita esineitä.



*Kuvasarja 8. Vanhan pirtin rekvisiittaa*

Halusin myös, että vanhassa pirtissä kuvattavissa kuvissa näkyy samoja huonekaluja kuin myöhemmin uudessa pirtissä. Vanhasta pirtistä siirrettiin lipasto ja pieni seinähyllä uuteen pirttiin, jotta ne toimisivat viitteenä perheen aiempaan kotiin. Kuvien rekvisitointi tapahtui kuva kerrallaan, koska käytin myös samoja esineitä eri kohtauksissa. Halusin, että kaikilla esineillä jotka kuvissa näkyy, on selkeä käyttötarkoitus. Pidin kuitenkin kirjaa siitä, että sama esine ei toistu liian usein eri kohtauksissa. Kuvasimme peräkkäin tarinassa eri päivinä tapahtuvia kohtauksia, joten huolehdin myös siitä, että esi-

neissä tapahtuu luonnollista liikkumista ja vaihtumista. Jokin arkinen käyttötarvike, kuten pesuvati ei voi olla tismalleen samassa kohdassa päivästä toiseen, jos sitä olisi oikeasti käytetty. Tavaroiden siirtyminen ja vaihtuminen oli kuitenkin yksi pieni keino kertoa tarinassa tapahtuvasta ajankulusta, kun mitään radikaaleja muutoksia lavastukseen tai näyttelijöihin ei voitu tehdä.

Koska kuvasimme samaan aikaan ulkokuvia jotka sijoituivat tarinan alkuun 40-luvulle, ja loppuun 50-luvulle, oli pidettävä kirjaa siitä, mitä esineitä kullakin vuosikymmenellä oli. Pitääkseni kuvausympäristön uskottavana sirottelin kuviin pieniä ajankuvasta kertovia yksityiskohtia. Nämä pienet jutut eivät ole kuvissa etusijalla, mutta ne luovat kuitenkin vihjeitä sen ajan tyylistä ja ihmisten elämästä. Joku katsoja ne huomaa ja ymmärtää niiden merkityksen, ja toiselle ne ovat vain ajankuvaan ja tarinaan kuuluvia tavaroita. Esimerkiksi yksi tällainen yksityiskohta oli Antin viikate. Peltokohtauksessa, joka tapahtuu 40-luvulla, kuvissa näkyy Antin puuvartinen viikate. Se roikkuu ulkorakennuksen seinällä myös muissa kohtauksissa. Mutta kun tarinassa siirrytään viisikymmentäluvulle, seinälle on ilmestynyt ajanmukaisempi metallivartinen viikate.

Keksin rekvisiitalle myös tarinankuljetuksia. Pyyhe jonka Maija pudottaa tarinan alussa ja jonka Lauri nostaa ylös, on sama, joka Maijalla on sylissään synnyttäessään Liisan ja johon hän vastasyntyneen käärii. Pyyhe näkyy seuraavan kerran kääreenä Liisan otsalla hänen sairastaessaan. Tein pyyhkeestä eräänlaisen linkin Laurin, Maijan ja Liisan välille. Lopullisessa elokuvassa pyyhkeen merkitys ei tule selkeästi ilmi, koska sen ei ollut tarkoituskaan olla mikään selkeä profetia, vaan enemmänkin alitajuinen linkki henkilöiden välillä.

Käsikirjoituksessa oli kohtausta jossa Liisa poimii kukkia, ja paikalle saapunut Antti nimittää tyttärtään ”isän kukkaistytöksi”. Keskustelin ennakkosuunnitteluvaiheessa ohjaajan kanssa siitä, että halusin käyttää luonnonkukkia rekvisiittana muissakin kuvissa viitatakseni tähän kohtaukseen. Sijoittelin siis kuviin luonnonkukkakimppuja, ja niitä näkyy muun muassa talon edustalla lasipurkeissa ja pirtissä ruokapöydällä. Hautausmaalla Laurin ristillä roikkuu kukkaseppele vihjauksena siitä, että Liisa käy veljensä haudalla. Viimeisessä kohtauksessa, jossa Antti sytyttää talon palamaan, sytytysvälineenä käytettävän lyhdyn vieressä on vielä lasissa Liisan aikanaan poimimia, nyt jo lakastuneita, kukkia. Kukkienpoimintakohtausta ei kuitenkaan päätynyt lopulliseen elokuvaan, joten



kuvissa näkyvät kukkaset jäävät vaille selkeää merkitystä. Siitä huolimatta kukat sopivat kuviin eivätkä herätä ihmetystä olemassaolollaan.

Tarpeistoa hankkiessani pyrin myös olemaan tarkka siitä, että esineet sopivat ajankuvaan. Vaikka täysin oikeanlaisia silmälaseja, lääkärilaukkua tai stetoskooppia ei ollut saatavilla, valitsin sellaiset tavarat, jotka yhdessä loivat halutun vaikutelman. Myös Antin työkalut olivat väärältä ajalta, mutta valitsin mieluummin vanhempaa mallia olevat esineet kuin liian uudet. Halusin käyttöesineiden olevan myös sopivasti kuluneita. Suurin osa tavaroista olikin oikeasti vanhaa, eikä niitä sen tähden tarvinnut patinoida, mutta Antin ja Maijan vihkisormukset hankin uutena, joten niiden pintaa täytyi hieman kuluttaa. Antin sormusta hinkkasin teräsvillalla Maijan sormusta haaleammaksi, koska hän miehenä tekee paljon käsillään sellaisia töitä, joissa sormuksenkin pinta kuluu. Olisin kuitenkin vielä toivonut löytäväni paljon ohuempia sormukset, sillä nyt käytössä olleet mallit olivat aivan liian leveät ja massiiviset ajankuvaan ja pariskunnan varallisuuteen nähden. Koska malli oli kuitenkin ainoa jota rihkamana oli saatavilla, täytyi minun tyytyä niihin.

Löysin eräästä kaupasta pinon vanhan näköisiä nenäliinoja jotka jaoin näyttelijöille rekvisiitaksi hautajaiskohtaukseen. Antilla ja lääkäriellä nenäliinat olivat taskussa koko tarinan ajan. Nenäliinojen ei ollut välttämätöntä näkyä kuvissa, vaan ne olivat enemmänkin näyttelijöille apuna jos tuntui, että käsillä tarvitsi tehdä jotain. Muistan oman vaarini kantaneen aina samantyyppistä nenäliinaa taskussaan, kuin mikä näkyy kohtauksessa, jossa Antti kävelee liekkeihin. Laurin auton käärimisen nenäliinaan keksi näyttelijä itse vasta kuvaustilanteessa.

Hautausmaan kohtaukset lavastettiin vasta kuvausaamuna, koska lavastuksen määrä oli suhteellisen pientä. Lavastuksia jouduttiin muutenkin vaihtamaan kuvien välillä, koska kuvastimme kaikki tarinan hautausmaakohtaukset saman päivänä, ja kohtaukset tapahtuvat tarinan eri vaiheissa. Lavastuksissa oli huomioitava tarinan eri vaiheet. Kohtauksessa, jossa Antti menee hautausmaalle vihoissaan, näkyy sekä Laurin että Maijan säänkuluttamat ristit. Seuraavaksi kuvasimme tarinan loppua, jossa Antti käy jättämässä Liisan haudalle kukkia ja tekee samalla päätöksen omasta kohtalostaan. Kuluneiden ristien viereen lisättiin uudempi Liisan risti ja sen eteen pieni hiekkakumpu ja kuihtumassa olevia kukkia. Viimeisenä näistä kolmesta kohtauksesta kuvasimme tarinan ensimmäisen hautausmaakohtauksen, eli Laurin hautajaiset. Maijan ja Liisan ristit oli

poistettava, samoin kuin Liisan hautakumpu. Laurin risti oli uusittava ja suurempi hautakumpu kasattava hiekasta sen eteen. Lavastaja oli tehnyt havunoksista ja tulppaaneista kransseja, jotka pyrittiin pitämään mahdollisimman ajankuvan mukaisina. Lavastaja oli tutkinut vanhoja 40-luvun lopun hautajaiskuvia, ja sitoi niissä näkemiensä mallien mukaan rekvisiittakranssit ja tekstasi niihin muistonaumat. Kranssit aseteltiin kummun päälle, koska kohtauksessa hautaan lasku on jo tapahtunut. Hautausmaan portilla lavastamista ei tarvittu juuri muuten, kuin levittelemällä puista pudonneita lehtiä tasaisemmin alueelle. Koska kuvasimme hautausmaan portilta lähtevän tiekuvan syvemmillä metsässä, katsoin parhaaksi vähän rekvisitoida hautausmaan portilta oikeasti lähtevää tietä. Levittelin irtohiekkaa ja lehtiä tielle peittääkseni autonrenkaiden jättämät painaumat. Hain kauempaa tien vierestä ruohomättäitä joita kaivoin tien vieriin saadakseni tien näyttämään kapeammalta ja enemmän luonnon tilassa olevalta.



*Kuvasarja 9. Laurin tuore hauta ja Liisan hauta Laurin haudan vieressä kahdeksan vuotta myöhemmin.*

### 3.7 Lavasteseinä

Lavasteseinän suunnitteluun ja toteutukseen olin jo heti alusta alkaen ajatellut pyytää Tyrvään käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksen lavasterakentajalinjalaisia. Heiltä on aikaisemminkin ollut opiskelijoita mukana koulumme projekteissa. Otin yhteyttä linjan vetäjään Mauri Mäkelään ja sovin, että menemme ohjaajan kanssa esittelemään projektia opiskelijoille.

Olin kerännyt esittelyä varten kansioon alustavia suunnitelmia, valokuvia ja rintamamiestalojen rakennuspiirroksia. Kansiossa oli myös värikarttoja, tunnelmakuvia ja kaikkea, mikä selventäisi 40-luvun talorakennustapaa ja heidän tehtäväänsä olevan lavasteseinän tekoa, kuin koko elokuvan visuaalista ilmettä, ajankuvaa ja tunnelmaa. Meillä oli

myös mukana tekemämme ajatusraamattu, eli suuri pahvi, johon olimme kiinnittäneet alkusuunnitteluvaiheessa keräämiämme kuvia, piirustuksia, värikarttoja ja muita elokuvan visualista ilmettä havainnollistavia asioita. Opiskelijoista ilmoittautuikin mukaan pieni ryhmä, jonka kanssa palasin asiaan heti kun kuvauspaikat oli löydetty.

Kuvauspaikkojen löydyttyä, otin yhteyttä mukaan ilmoittautuneeseen työryhmään ja kävin heidän kanssaan kuvauspaikalla, jossa he saivat otettua mittoja talosta seinää varten. Keskustelimme seinän koosta ja siitä mihin ja miten se voitaisiin talon eteen pystyttää. Villen kanssa kävimme vielä keskustelua siitä, miten paljon seinää kuvissa tarvittaisiin ja täytyikö kattoa rakentaa. Talosta päädyttiin rakentamaan etuseinä ja kuistia kahden seinän verran. Katon kohtalosta Ville ei osannut vielä siinä vaiheessa sanoa, mutta Tyrväläiset pääsivät joka tapauksessa suunnittelutyön alkuun.

Annoin seinän teknisen suunnitteluvastuun kokonaan Tyrväläisille. Olin tehnyt taustatutkimusta 40- ja 50-luvun talorakentamisesta ja ottanut selvää miten ja millä välineillä rakentaminen tuohon aikaan tapahtui. Halusin, että talo on pintalaudoitusvaiheessa, jolloin osasta seinää näkyisi vielä pintalaudoituksen alle jäävä, tuon ajan taloille tyypillinen vinolaudoitus. Koska lavasteseinän oli tietenkin vastattava paikalla oikeasti seisovaa taloa, ei ulkoisiin seikkoihin muuten voitu paljoa vaikuttaa.

Yksi ongelma oli taloon vievä porras, joka oikeassa talossa oli valettu sementistä. Lavasteseinään porras kuitenkin tehtiin laudoista, mikä todellisuudessa olisi ollut järjetöntä, koska porras olisi valettu talon pohjan kanssa samaan aikaan. Puinen porras oli kuitenkin helpompi toteuttaa niin, että se kesti kuvauskäyttöä ja lähikuvaa, toisin kuin jollakin sementin näköisellä aineella pinnoitettu rakennelma. Lisäksi porras oli taustana useassa kuvassa, joten lautamateriaali ikään kuin muistuttaa katsojaa siitä, että talo on vasta rakenteilla.

Tyrväläiset ottivat siis vastuulleen seinän rakenteellisen suunnittelun ja toteutuksen. Kävin muutamia kertoja heidän koulullaan Vammalassa katsomassa työn etenemistä. Keskustelin myös pyrotekniikkaa hoitaneiden henkilöiden kanssa siitä, tulisiko seinän rakennusvaiheessa ottaa huomioon sen polttaminen. Meillä oli mahdollisuus vaikuttaa seinän materiaaleihin tai rakenteisiin niin, että se auttaisi heidän työtään. Tärkein ohje oli suunnitella seinän tukeminen niin, ettei se romataisi liian aikaisin palamisen aikana.

Seinä rakennettiin palasina, jotka sitten kuljetettiin kuorma-autolla kuvauspaikalle. Seinän pystytykseen oli varattava puoli päivää aikaa, joten pidin huolen, että kuvausaikatauluissa oli otettu se huomioon. Kuvasimme aina muita kohtauksia toisaalla sillä aikaa, kun seinää pystytettiin ulkokuvauspaikkaan. Oli siis hyvä, että tarvittavat kuvauspaikat sijaitsivat kaikki toistensa läheisyydessä. Kun seinä oli pystyssä, hoidin tarpeellisen lavastamisen paikan päällä. Peitin lavasteseinän ikkuna- ja oviaukot ruskealla paperilla, jotta oikea talo seinän takana jäisi piiloon. Nostin oikeita ikkunoita kehyksineen seinän viereen ikään kuin odottamaan paikoilleen asennusta. Tyrvääläiset olivat rakentaneet yli jääneistä laudan pätkistä pukin, jonka päällä Antti seisoo lautoja kiinnittäessään. Levitelimme seinän eteen sahattuja lankunpätkiä ja työkaluja, jotta piha näyttäisi rakennustyömaalta.

Seinää käytettiin sekä kesäkuvauksissa että myöhemmin syksyn kuvausjaksolla. Kuvatoissa seinää tarvittiin, pyrittiin molemmilla kuvausjaksoilla ottamaan niin, ettei sitä tarvinnut koota ja purkaa kuin kerran. Kesän ja syksyn kuvausjaksojen välissä seinä jätettiin purettuna talon pihaan pressujen alle suojaan. Seinän paloista yksi oli rakennettu kaksipuoliseksi. Toisella puolella näkyi tarinan alun rakenteilla oleva puoli, ja toinen puoli oli kokonaan valmiiksi laudoitettu. Syksyn kuvausjaksolla seinä pystytettiin siten, että koko julkisivu näytti valmiiksi laudoitetulta. Syksyn kuvausjakson päätteeksi seinä purettiin taas kertaalleen ja kuljetettiin polttopaikalle, missä se pystytettiin uudelleen ja rakennettiin loppuun. Polttopaikalla seinään lisättiin ikkunan- ja ovenpielet, laudoitusten välissä olevat rimat, sekä Tyrvääläisten tekemä ovi. Ovi oli pakko tehdä myös itse, sillä jyrkää metallikahvaista rimoitettua ovea ei ollut saatavilla mistään. Lopuksi talo maalattiin oikean väriseksi. Ikkunoihin emme laittaneet laseja, vaan laitoin harsosta verhot seinän sisäpuolelle. Suunnitteluvaiheessa oli sovittu, että säästämme budjettia, kun emme hanki lavasteeseen oikeita ikkunoita, vaan kerromme äänen avulla ikkunoiden rikkoutumisesta kuumuudessa, ennen kuin ikkunat varsinaisesti näkyvät kuvissa. Ikkunoiden läpi lyövät tulilieskat sitä paitsi ovat vaikuttavamman näköiset.



*Kuvasarja 10. Lavasteseinä talon rakennusvaiheessa, valmiina polttopaikalla ja palamassa.*

### 3.8 Puvustus ja maskeeraus

Pyysin puvustajaksi vaatetusalan opiskelijaa joka on aikaisemminkin tehnyt puvustuksia koulumme projekteihin. Lähetin hänelle Ennustuksen käsikirjoituksen, jonka luettuaan hän lähti mielellään mukaan projektiin.

Olin tehnyt ennakkosuunnitteluvaiheessa puvustukseen yleisiä linjoja määrittelevän suunnitelman. Suunnitelma piti sisällään tyyllitelyjä luonnoskuvia siitä, miltä kukin henkilöhahmo näyttäisi, sekä jo aikaisemmin ohjaajan hyväksymät värimaailmat. Olin miettinyt miten puvustuksen värimaailmat muuttuvat eri vuodenaikojen mukaan, miten ne sopivat lavastuksen muuhun värimaailmaan ja miten niillä vietäisiin tarinaa eteenpäin.

Kävimme puvustajan kanssa aluksi tekemäni suunnitelmat läpi. Korostin kuitenkin sitä, että suunnitelmat olivat vain suuntaa antavia. Paljonhan riippui siitä minkälaisia ja minkä värisiä vaatteita oli oikeasti saatavilla, kun suurin osa vaatteista täytyi lainata puvustamoilta. Alustavista suunnitelmista olin ajatellut olevan hyötyä yhtenäisen ilmeen säilyttämisessä muun kokonaisuuden kanssa ja niiden helpottavan puvustajan työtä hänen etsiessään sopivia vaatekappaleita suurista puvustamoista.

Keskustelimme puvustajan kanssa tarinan, kuvauspaikkojen ja kuvausolojen vaatimuksista puvustuksen suhteen. Oli esimerkiksi otettava huomioon, että eräässä kohtauksessa toinen lapsinäyttelijä joutuu juoksemaan sateeseen kylmänä syysyönä ja kuvista pitää käydä ilmi, että hän on vähissä vaatteissa. Keskustelimme myös siitä, miten päähenkilö Antin vaatteet vievät tarinaa eteenpäin ja kertovat vuosikymmenen vaihtumisesta. Henkselit muun muassa vaihtuivat joissakin kohtauksissa vyöhön ja paitojen sävyihin tuli muutoksia. Laurin ja Liisan vaatetusten suhteen minulla oli joitakin tarkempia toiveita, kuten Liisan siniruudullinen mekko ja Laurin olkainhousut. Muuten annoin puvustajalle vapaat kädet viedä pukusuunnitelmia eteenpäin.

Puvustaja kirjasi ylös kohtauksittain mitä vaatteita tarvittaisiin. Varasin ajan Tampereen Työväen Teatteriin ja Yleisradion Tohlopin puvustamoon. Lähdin puvustajan mukaan hakemaan vaatteita, koska hänellä ei ollut ajokorttia ja minun piti joka tapauksessa hoidtaa lainauksiin liittyvät paperityöt. En vaikuttanut kuitenkaan puvustajan valintoihin muuten kuin silloin, kun hän kysyi mielipidettäni. Loput puvustustarpeet puvustaja keräsi kirpputoreilta tai valmisti itse.

Kun puvustus oli koossa, järjestettiin näyttelijöille sovitus. En ollut itse sovituksissa paikalla, vaan sain myöhemmin valokuvat asukokonaisuuksista. Sen jälkeen keskustelin puvustajan kanssa hänen valinnoistaan ja teimme tarvittavia muutoksia. Joitakin Antin paitoja vaihdoimme toisiin, mutta muuten puvustajan tekemät valinnat sopivat hyvin kokonaisuuteen.

Myös puvustaja oli ottanut suunnitelmiensa lähtökohdaksi niukkuuden. Hän oli ajatellut, ettei henkilöillä voi olla eri vaatteita joka kohtauksessa, vaan että vaatteita yhdistelemällä samoista vaatekappaleista sai aikaan monia eri asukokonaisuuksia. Niinpä hän oli varannut vain muutaman vaatekappaleen kullekin henkilölle ja niiden tarkasti suunnitellulla vaihtelulla saimme aikaan muutosta, mutta myös tarkasti mietittyä toistoa joka kertoo siitä, että ihmisten vaatevarasto oli suppea, mutta käytännöllinen.

Puvustaja hoiti puvustuksen kuvauksissa itse, huolsi vaatteet kuvausten aikana ja kuvausten jälkeen. Koska hänellä ei ollut apulaista, autoin häntä tarvittaessa ja hoidin myös kuvausten jälkeen vaatteiden palautukset. Yhteistyö puvustajan kanssa toimi saumattomasti, ja koska olin itse tehnyt alustavat pukusuunnitelmat, pystyimme yllättävissä tilanteissa tekemään nopeita ratkaisuja ilman, että ohjaajaa tarvitsi asialla häiritä.

Hoidin itse näyttelijöiden maskeeraukset. Maskeerauksilla ei ollut elokuvassa suurta roolia, joten se hoitui helposti muiden toimieni ohella. Suurin työ maskeerauksen kohdalla oli Antin ulkonäkö. Antti piti saada hieman erinäköiseksi kohtauksesta ja tarinan ajankuvasta riippuen, mutta en halunnut sortua liialliseen maskeeraukseen. Halusin näyttelijöiden näyttävän hyvin luonnollisilta. Tärkein Antin ulkonäköön vaikuttava tekijä oli parta. Anttia näytelleellä Janne Hyytiäisellä oli onneksi vahva parrankasvu, joten parran siisteyttä ja pituutta muuntamalla pystyimme kertomaan tarinassa tapahtuvasta ajankulumisesta ja Antin elämässä tapahtuvista muutoksista.

Selvitettyäni näyttelijältä, kuinka nopeasti hänen partansa kasvaa tein käsikirjoitukseen merkintöjä siitä, millainen sänki Antilla missäkin kohtauksessa on. Neuvottelin kuvajärjestykset niin, että parran kanssa pelaaminen toimi ottojen välillä. Näyttelijän partaa jouduttiin lyhentämään ja ajamaan pois päivien ja joskus kuvienkin välillä. Kuvat oli suunniteltava niin, että parrankasvu pysyy loogisena ja suunnitelmien mukaisena.

Ajankuvan muutos näkyy Antissa siistiytymisenä. Kuvassa, jossa tarina siirtyy Antin ja Liisan arkeen, molemmat henkilöt ovat tarkoituksella hyvin huoliteltuja. Tällä halusin

jälleen kerran korostaa eroa aikaisempiin kohtauksiin, jossa Antin elämä oli raskaampaa. Anttia en lähtenyt vanhentamaan maskeerauksen keinoin, sillä aikaa tarinassa on kuitenkin kulunut vain kahdeksan vuotta. Niin lyhyt aika ei tee huomattavaa jälkeä keski-ikäisen miehen ulkonäköön, joten halusin ajan kulumisen ja vanhenemisen näkyvän enemmänkin henkilön koko olemuksesta. Vaihdoin jakauksen keskeltä päätä 50-luvun tyyliin sopivaksi sivupääjakaukseksi, ja ajoimme parran kokonaan pois. Sänki palaa taas kuviin Liisan sairauden myötä, ja viimeisissä kohtauksissa tein Antista maskeerauksen avulla resuisen ja huolittelemattoman näköisen. Maskeerauksessa, kuten koko elokuvan visuaalisen ilmeen suunnittelussa pidin ohjenuorana niukkuutta. Muutokset maskeerauksissa ovat hyvin hienovaraisia, koska tärkeämpää kohtauksissa on näyttelijän tekemä työ, kuin meikillä kerrotut tunnetilat ja muutokset.

Liisan ulkonäössä kiinnitin huomiota lähinnä hiuksiin. Leikittelin erilaisilla kampauksilla ja lettinauhoilla, joilla kerroin kohtauksien välisistä ajan kulumisista. Mietin etukäteen miten nauhat mihinkin kokonaisuuteen sopivat, vaikka ne eivät kuvissa olisi juuri näkyneetkään. Lettinauhoilla toin Liisan vaaleansinistä tunnusväriä kuviin, joissa sitä ei muuten ollut. Esimerkiksi kuvassa, jossa Liisa makaa sairaana vuoteessa, kuvan ainoa vaaleansininen elementti on peitonreunalla näkyvä lettinauha.



*Kuivasarja 11. Kuvia henkilöistä*

## 4 Ennustuksen taiteellisen puolen haasteet ja ongelmat

Ennustuksen toteutus toi odotetusti eteeni monia haasteita ja ongelmia. Suurimmat haasteet liittyivät budjetin pienuuteen ja työryhmän kokoamiseen. Ennustus oli kallis projekti toteuttaa jo lavastuksensa puolesta, vaikka pyrinkin säästämään kaikessa. Aidoissa kuvauspaikoissa oli etunsa ympäristöjen autenttisuuden kannalta, mutta lavastusta se hankaloitti monelta osin. Oikeat kuvauspaikat aiheuttivat paljon työtä ja niiden toteutus olisi vaatinut suurta työryhmää jota minulla ei ollut.

Koska Ennustuksen esituotanto, kuten myös lavastustyö tapahtui kesällä, oli ihmisiä vaikea saada kiinni. Lavastustarpeiden ja avun saaminen oli vaikeaa ajankohdan vuoksi koska ihmiset olivat kesälomilla. Paikkojen sijainti Tampereen ulkopuolella aiheutti sen, että kunnostus ja lavastustyöt oli aikataulutettava kaikille mukaan tuleville sopiviksi, oli järjestettävä materiaalit, työvälineet, kuljetukset ja ruokailut. Vaikka suurin osa lavastustyöstä tehtiinkin kesän aikana, tehtävää oli vielä kuvauksissa ja jopa niiden jälkeen. Ulkokuvauksissa käytettyä taloa ei ehditty maalata kesän aikana loppuun, joten talon maalaamiseen oli lopulta pyydettyä koko työryhmän apua kuvausjaksoilla ja niiden jälkeen. Osa kuvausryhmästä yöpyi aina vuorollaan kuvauspaikalla ja heidän ilta-puuhakseen olin delegoinut talon maalaamista.

Koska käytössä olevaa kuvausala oli paljon, kuvien lavastus ja rekvisitointi tapahtui käytännössä joka kuvaan erikseen. Kuvausryhmä liikkui ja toimi keskellä lavastusta, jolloin kaikkea rekvisiittaa oli siirrettävä aina vähän pois tieltä ja pidettävä huoli siitä, että mikään ei häviä tai mene rikki.

Kuvaajan kanssa oli suunnitteluvaiheessa sovittu, että rakennusten kattoja ei näy kuvissa. Niiden naamiointiin ei riittänyt budjettia, ja kuvaaja oli sitä mieltä, että katot eivät näy. Kesän kuvauksissa kuitenkin huomasin, että talon katto tulee näkyviin laajoissa kuvissa, vaikka olimme nimenomaan sopineet, etteivät ne näy. Vaikka olin varannut mustaa kangasta mukaan tällaisia tilanteita varten, kuvia oli ehditty jo ottaa ennen kuin virhe huomattiin. Katot tummennettiin lopulta jälkitöissä.

Syksyn kuvauksissa lavastusryhmää oli vähemmän kuin kesällä. Työtäkin oli toki vähemmän, mutta olin silti repeämässä moneen suuntaan. Etenkin hautausmaakohtauksia



tehdessä juoksi maskin ja lavastuksen väliä. Hautausmaakuvat otettiin kaikki samana päivänä, ja koska kohtaukset sijoittuivat koko tarinan ajalle, lavastusta täytyi muuttaa kuvien välillä. Hautajaiskohtauksessa mukana olleet avustajat ja näyttelijät saapuivat maskiin eri aikoihin ja heidän maskeerauksensa ohella Antin ulkonäköä piti muuttaa hieman joka kohtaukseen. Antin ulkonäkö muuttuu Laurin hautajaiskohtausten sliipatusta ulkomuodosta, tavalliseen arkiseen ulkomuotoon ja siitä toivonsa menettäneen huolittelemattoman miehen ulkonäköön. Jouduin siis olemaan monessa paikassa yhtä aikaa ja hoitamaan montaa asiaa kerralla.

Talvikuvat kutistuivat lopulta muutamaa maisemakuvaan. Lunta ei ollut, vaan sitä jouduttiin odottelemaan. Kun lunta vihdoinkin tuli pieni hento kerros, kuvia lähti ottamaan vain ohjaaja ja kuvaaja. Mitään lavastettavaa ei kuvissa ollut ja paikat joissa kuvattiin, olivat samaa miljöötä kuin kesälläkin.

Talon polttokuvia otettaessa suurin ongelma oli se, että seinää ei meinattu saada syttymään. Seinän viimeistely meni niin viime tipalle, että maali oli vielä märkää, kun seinää ryhdyttiin polttamaan. Syttymisen eteen jouduttiin tekemään töitä ennen kuin saimme sen lopulta onnistumaan.

#### **4.1 Työryhmän kokoamisen ongelmat**

Kun nyt jälkeenpäin katsoo alussa tekemääni työryhmäsuunnitelmaa huomaa, ettei se ole kovin kaukana Production Designerin alaisen Art Departmentin työnjaosta. Siinä missä omaa toimenkuvaani voisi verrata Production Designerin, Art Directorin ja Set Decoratorin työnkuviin, lavastajan vastuualue vastasi Set Decoratorin ja Set Dresserin tehtäviä. Lavasterakentajat ja sisustuspuusepät olisivat myös muodostaneet eräänlaisen Construction Crewn.

Suunnitelmista huolimatta työryhmä ei kuitenkaan muotoutunut sellaiseksi kuin olisin toivonut. Olin aloittanut lavastustyöryhmän kokoamisen jo hyvissä ajoin, mutta projektista kiinnostuneita ihmisiä ei tuntunut löytyvän millään. Kukaan koululta ei vastannut ilmoituksiini ja kaikki henkilökohtaisesti mukaan pyydetty kieltäytyivät kunniasta. Laitoin myös ilmoituksen Helsinkiin Taideteollisen Korkeakoulun lavastajapuolelle, mutta sieltäkään ei ilmoittautunut mukaan yhtään kiinnostunutta.

Soitin eri ammattikouluihin ja ammattiopistoihin ja ehdotin yhteistyötä kaikille mahdollisille linjoille media-assistenttiopiskelijoista tilasommitteluopiskelijoihin. Pirkanmaan Ammattiopistosta otin yhteyttä sisustuspuuseppälinjaan ja kyselin kiinnostusta yhteistyöhön, mahdollisesti harjoittelun muodossa. Kiinnostusta olisi kyllä löytynyt etenkin opettajien puolelta, mutta asiaa hankaloitti lavastustöiden ajankohta. Kuvausten alkaessa jo elokuussa, kuvauspaikkojen kunnostaminen ja lavastaminen oli aikataulutettu tapahtuvaksi kesän aikana. Ymmärrettävästi kukaan ei ollut innokas uhraamaan kesäänsä palkattomassa lavastustyössä. Se oli todennäköisesti syynä omienkin opiskelijoidemme haluttomuuteen osallistua Ennustuksen tekoon.

Lavastajan osalta tilanne alkoi jo näyttää huolestuttavalta, kunnes taiteen puolelta ilmoittautui mukaan eräs ensimmäisen vuoden opiskelija. Hän ei ollut koskaan ennen ollut mukana yhdessäkään lyhytelokuvaprojektissa tai tehnyt mitään vastaavia lavastuksia, mutta luotin siihen, että hänellä on näkemystä, taitoa ja oma-aloitteisuutta jota lavastajalta kaivataan. Lisäksi asennoiduin itse olemaan tiiviimmin mukana lavastustyössä koska hänelle elokuvan lavastaminen oli täysin uutta ja hän tuli mukaan projektiin varsin myöhään.

Lavastajan vastastasi kuvauspaikkojen muutostöistä keräämänsä työryhmän kanssa ja oli mukana elokuun kuvausjaksolla. Lavastusapuna kuvausjaksolla toimi myös toinen taidepuolen opiskelija, joka oli tuli projektiin mukaan lavastajan kautta.

Ensimmäisen kuvausjakson, eli elokuussa kuvattujen kesäkuvausten jälkeen lavastaja jättäytyi pois projektista, mutta ennen toista kuvausjaksoa syksyllä, hänen tilalleen ilmoittautui eräs aikuispuolen sisustusopiskelija. Myöskään hänellä ei ollut aikaisempaa kokemusta elokuvien teosta eikä lavastamisesta. Uusi lavastaja astui mukaan liikkuvaan junaan, joten käytännössä vastasin oikeastaan itse koko tarinan lavastuksen suunnittelusta ja toteutuksesta, lavastajien toimiessa kuitenkin korvaamattomana apuna.

Projektiin ei myöskään löytynyt rekvisiitasta ja tarpeistosta vastaavaa ihmistä. Vastasin lopulta itse tarpeistosta ja rekvisiitasta, molempien lavastajien olleessa apuna mahdollisuuksien mukaan. Tämä aiheutti sen, että lopulta kuvausissa vastasin itse monesta osasta alueesta ja yritin olla monessa paikassa yhtä aikaa.

## 5 Visuaalisen suunnittelun hyöty Ennustuksessa

Ohjaajalle visuaalisen suunnittelijasta Ennustuksessa oli suuri hyöty. Meillä oli ohjaajan kanssa samanlainen näkemys tarinasta ja sen maailmasta ja aikakausi, jossa tarina tapahtuu, on meille molemmille lähellä sydäntä. Yhteistyön kitkattomuutta auttoi se, että tunsimme toisemme ja toistemme työtavat jo ennalta hyvin. Koska projekti oli suuritöinen, tavoitteenani oli ollut jakaa vastuuta elokuvan toteuttamisesta, jotta ohjaaja pystyy keskittymään tarinan sisältöön.

Sekä ohjaaja että kuvaaja kokivat positiivisena sen, että elokuvassa oli yksi ihminen vastuussa koko visuaalisen ilmeen suunnittelusta. Ajankuva ei heidän mukaansa olisi välttämättä toiminut yhtä hyvin ilman visuaalisen ilmeen suunnittelijaa. Kuvausympäristöjen autenttisuus auttoi myös työryhmän toimintaa. Ohjaaja itse kertoo peltokohtauksen nostaneen tunteet pintaan, koska puvustus, lavastus ja kuvausympäristö näyttelijöineen oli juuri sellainen kuin hän oli sen aina kuvitellutkin.



*Kuvasarja 12. Kohtaus pellolla.*

Koska ohjaaja luotti minuun ja tunsu työtapani, hän piti hyvänä asiana sitä, että visuaalisen puolen osa-alueiden tekijät olivat tekemisissä minun kanssani. Ohjaaja pystyi luottamaan siihen että hänen visionsa, joka oli sama kuin omani, välittyi muille selkein ohjeina. Lisäksi asiaa helpotti se, että hän pystyi varmistamaan minulta asioita ja välittämään tietoa, jonka tiesi menevän kauttani eteenpäin kyseisille ihmisille. Tällöin olin myös itse tietoinen ohjaajan toiveista ja pystyin vavomaan, että esimrkiiksi puvustuksessa oli otettu ohjaajan jälkeenpäin tulleet toiveet huomioon.

Ainoana huolena ohjaaja näki suuren vastuuni. Ohjaaja myöntää välillä pelänneensä että en jaksa saattaa projektia loppuun. Huoli oli kuitenkin turha, sillä en missään vaiheessa tuntenut halua vetäytyä Ennustuksesta. Ohjaajan huolta korosti työryhmän puute, joka aiheutti sen, että jouduin suunnittelutyön lisäksi tekemään toteutuksen eteen paljon enemmän kuin olin alkuun suunnitellut. Oma osa-alueeni Ennustuksessa kattoi siis kai-

ken kaikkiaan visuaalisen suunnittelun, maskeerauksen ja puvustuksen alustavan suunnittelun lisäksi myös lavastuksen, rekvisitoinnin ja tarpeiston hoidon.

Ironista on, että tavoitteeni oli oppia jakamaan vastuuta tässä projektissa ja kuitenkin päädyin loppujenlopuksi itse vastaamaan suurimmasta osaa koko projektin visuaalisen maailman toteutuksesta. Onneksi sentään puvustuksen osalta asiat menivät niin kuin olin ajatellut. Puvustaja oli tehtävänsä tasalla ja toi omaa näkemystään mukaan lopputulokseen. Alkupalaverien jälkeen pystyin hyvillä mielin jättämään puvustusasiat hänen vastuulleen luottaen siihen, että homma hoituu.

Puvustajamme koki myös roolini Ennustuksessa positiiviseksi. Hänen työtään helpotti se, että visuaalinen ilme värimaailmoineen oli valmiiksi mietitty. Hän koki hyödylliseksi sen, että vastatessani koko elokuvan visuaalisesta ilmeestä pystyin ongelmatilanteissa tekemään ratkaisuja joihin hän saattoi luottaa. Hän koki positiivisena myös sen, hänellä oli projektissa ihminen joka auttoi käytännön järjestelyissä ja joka pystyi hoitamaan puvustusasioita silloin, kun hän itse ei ollut paikalla.

Ennustus on saanut jälkeinpäin paljon kiitosta etenkin visuaalisen maailman ja kuvauksen osalta. Ajankuvan aitoutta on kiitelty ja tarina on liikuttanut eri-ikäisiä, mutta etenkin iäkkäämpiä katsojia, joilla on omakohtaisia kokemuksia tuolta ajalta. Ohjaaja on pohtinut, olisko tarina koskettanut katsojia yhtä hyvin jos sen visuaaliset puitteet eivät olisi olleet yhtä onnistuneet. Tarina ei ohjaajan mukaan nimittäin olisi toiminut yhtä hyvin missään muussa aikakaudessa.

## 6 Ajatuksia

Ennustus on ollut omalla kohdallani poikkeuksellisin työ, mitä olen tehnyt. Se on ensimmäinen projekti, johon minulla on syntynyt vahva tunneside, ja se on ollut kuin oma lapsi. Koska kyse oli näinkin massiivisesta opiskelijatyöstä, sille on täytynyt omistautua koko vuoden. Tuntuu, kuin olisin elänyt tätä elokuvaa joka päivä, ja se on myös opettanut minulle todella paljon. En osaa edes kuvailla kuinka suuresti tämän projektin läpivieminen on avartanut näkökulmaa tähän alaan, ryhmätyöskentelyyn ja omaan itseeni.

Työnkuvani Ennustuksessa ei siis lähtenyt niinkään halusta tai ihailusta varsinaista Yhdysvaltalaisista Production Designerin työnkuvaa kohtaan, vaan lähinnä käytännön tarpeesta ja omista kiinnostuksen kohteistani. Enhän tarkalleen edes tiennyt mitä Production Designerin työnkuva sisältää. En ollut tutustunut aiheeseen tarkemmin ennen elokuvan teon aloittamista. Toisaalta on hyvä, etten ottanut asiasta selvää, sillä se olisi saattanut luoda mieleeni ahdistavia rajoja siitä, mitä työnkuvaani oikeastaan kuuluisi ja mitä ei. Nyt koin vain tunteen siitä, että haluan elokuvan visuaalisen ilmeen näyttävän mahdollisimman hyvältä, tukevan tarinaa, vievän sitä eteenpäin omalla tasollaan ja kaiken elokuvassa näkyvän olevan aikakauteen sopivaa. En miettinyt sen tarkemmin mitä minun kuuluisi tehdä tai miten minun kuuluisi tehdä, vaan kaikki tehty työ lähti puhtaasti tarpeesta tehdä asiat niin. Nyt tutustuttuani tarkemmin Production Designerin työnkuvaan, olen huomannut tehneeni monissa asioissa intuitiivisesti oikein, mutta on paljon asioita joita tein toisin. Asiaan etukäteen perehtyminen olisi voinut olla hyödyksi joissakin asioissa ja valaista minulle kuinka tehdä asiat helpommin. Kuitenkin olen iloinen siitä, että raivasin omaa polkuani toimiessani puhtaasti sen mukaan minkä koin tärkeäksi. Se on ollut paljon opettavaisempaa kuin seurata toisten jalanjälkiä. Nyt ainakin tiedän ja ymmärrän, miksi asiat täytyy ja kannattaa tehdä joillakin tietyillä tavoilla, ja miksi ei.

Jo ennen kuin perehdyin Yhdysvaltalaiseen production designiin koin, että jonkinlaiselle yleisen ilmeen suunnittelijalle voisi joissakin Suomalaissa elokuva- ja tv-tuotannoissa olla tarvetta. Yksi tällainen tv-sarja on esimerkiksi Hovimäki. Siinä tarinan eepisyys ei mielestäni toimi, vaikka kaikki yksityiskohdat ovat historiallisesti paikkansapitäviä. Sarjasta puuttuu tunne siitä, että eletään ajassa, josta se kertoo. Sarjan toteutuksessa olisi

voinut olla hyödyksi, jos sen yleisen ilmeen ja ajankuvien muutokset olisi suunnitellut yksi ihminen.

Olen samaa mieltä Yhdysvaltalaisen Production Designerien kanssa siitä, että visuaalisen maailman suunnittelijana toimivalla henkilöllä olisi hyvä olla ymmärtämystä koko elokuvan teon prosessista. Hänellä täytyy olla taitoa lavastaa ja rekvisitoida, sekä hänen tulee ymmärtää värejä, tekstuureja, materiaaleja, ja käytettäviä työtapoja. Hänellä on oltava näkemystä ja kiinnostusta kaikkeen, mikä saattaa edesauttaa erilaisten maailmojen luomista, kuten taidehistoriaan, arkkitehtuuriin ja sisustustrendeihin eri aikakausilta. Visuaalisen maailman suunnittelijan on osattava nähdä kokonaisuuksia, mutta oltava samalla kiinnostunut myös yksityiskohdista.

Tällaisen henkilön olisi omasta mielestäni hyvä ymmärtää myös puvustusta, tietää jotakin tapa- ja puku-, ja kulttuurihistoriasta, ymmärtää kankaiden ja tekstiilien materiaaleja ja sitä kautta niiden käyttäytymistä eri olosuhteissa ja valaistuksissa. Visuaalisen maailman suunnittelijalla pitäisi olla vahva draamantaju, kyky nähdä asioita värein, muodoin ja tunnetiloin. Vain siten pystyy luomaan käsikirjoituksen näkyväksi maailmaksi. Tällaiseen on vaikeaa räätälöidä koulutusta. On vain oltava kiinnostunut ja innostunut monista asioista ja kuljettava maailmalla antennit pystyssä havainnoiden kaikkea, mitä ympärillä on.

Koska toimenkuvaan ei ole olemassa koulutusta, on hyvä jos taustalla on lavastus-, arkkitehtuuri- tai sisustuskoulutusta, mutta se ei yksin riitä. Kaiken moninaisen kiinnostuksen ja tieto-aidon lisäksi hyvällä visuaalisen maailman suunnittelijalla olisi hyvä olla pohjalla elokuvaopintoja. Parhaan pohjan siihen saisi jossakin elokuva- tai viestinnän alan oppilaitoksessa, missä pääsee kokeilemaan erilaisia projekteja ja oppii samalla koko elokuvanteon prosessin. Silloin oppii myös ymmärtämään työryhmää jossa toimii, ja tajuaa muiden työn vaikutuksen omaan työhönsä ja päinvastoin. Elokuvan tekeminen kun on yhteistyötä, jossa tärkeintä on itse tarina. Kaikkien tuotannossa mukana olevien tulisi tähdätä toiminnallaan siihen, että tarina saadaan toteutettua elokuvaksi parhaalla mahdollisella tavalla. Hyvä lopputulos on aina enemmän kuin kaikkien tekijöidensä summa.

Toivon, että tulevaisuudessa Suomenkin elokuva- ja tv-alalla on tarvetta jonkinlaiselle visuaaliselle ammattilaiselle. Olisi hyvä, jos etenkin suuremmissa tuotannoissa olisi

olemassa yksi ihminen, joka vastaa elokuvan yhtenäisestä visuaalisesta ilmeestä ja tekee tiivistä yhteistyötä ohjaajan ja kuvaajan kanssa. En kuitenkaan lähtisi nimeämään sitä Yhdysvaltojen tapaan Production Designeriksi, vaan jokin Production Designerin, Art Directorin ja Set Decoratorin välimuoto voisi toimia paremmin Suomen kokoisessa elokuvamaassa. Suomalaisissa tuotannoissa on harvoin tilaa pelkälle suunnittelijalle joten henkilö, joka vastaa elokuvan yhtenäisen ilmeen suunnittelusta ja vastaa pitkälle myös sen toteutuksesta työryhmänsä kanssa, voisi sopia paremmin kotimaan tuotantoihin. Ehkäpä se voisi olla juuri se Visuaalisen Maailman Suunnittelija.

## Lähteet

**Ettegui, Peter** 1999. Production design & art direction. Roto Vision SA.

**Heisner, Beverly** 1997. Production Design in the Contemporary American film. McFarland & Company, Inc.

**Heli Kivelä** 2005. Production design, merkitys ja hyödyntäminen Suomalaisessa elokuva- ja tv-tuotannossa. Tutkintotyö. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestintä. Tampere.

**Koivunen Anu, Salmi Hannu** (toim.) 1997, Varjojen valtakunta, elokuvahistorian uusi lukukirja. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

**Lumme, Helena** 2002. Great women of film. Watson-Guptill Publications.

### Internet:

**Movie Terminology Glossary** (18.11.2009) [http://www.imdb.com/Glossary/A#art\\_dir](http://www.imdb.com/Glossary/A#art_dir)

### Haastattelut:

**Anttila Kaisa.** Ennustuksen puvustaja. Tampere. Vastaus sähköpostilla 19.11.2009.

**Haapala Anna-Kaisa.** Ennustuksen ohjaaja-käsikirjoittaja. Haastattelu 9.11.2009. Helsinki. Haastattelun kesto 1:05:19.

**Salminen Ville.** Ennustuksen kuvaaja. Haastattelu 10.11.2009. Tampere. Haastattelun kesto 14:15.